

الفنون الشعبية



العدد الرابع

المن ١٠ قرش



وزارة الثقافة

رئيس التحرير ■ الدكتور عبد الحميد يونس

الإشراف الفني ■ عبد السلام الشريف

تصدر كل ثلاثة شهور

إدارة المجلة عمارة أوركو
شارع ٢٦ يوليو القاهرة

فهرس

٣	هذا العدد
٤	الفنون الشعبية بعد الارتجال والتخطيط
٨	التراث الشعبي وعصر التكنولوجيا
١٦	علم المأثورات الشعبية الأثنية في طور نشأته
٢٢	المأثورات الشعبية والالهام الفني
٣٠	المعجوز الشملاء
	(قصة واقعية من الأدب الشعبي باللغة السواحلية نقلها الى العربية الدكتور غزاد حسين علي
٤٢	محاولة لتصنيف فنوننا الشعبية
	الصنح السمسجية الشعبية ٠٠٠ أقدم التوتريات في العالم
٤٨	
٥٤	العب الأطفال وأغانهم
٧٠	المصادر التاريخية للدمى المتحركة
٨٠	جولة الفنون الشعبية بين الجبلات
٨٤	مكتبة الفنون الشعبية
٨٨	مباحثات في الأدب الشعبي
٩٠	الوان من الفن الشعبي
	الصور الفوتوغرافية
	للمصورين
	عبد الفتاح عيد
	أحمد عبد الفتاح
	نادية عبد الملك
	الرسوم التوضيحية
	للفنانين
	مصطفى حميد
	محمد قطب
	جهيل شليق
	اسماعيل دياب





هذا العدد ...

تستأنف مجلة « الفنون الشعبية » الصدور لتقوم برسالتها في جمع التراث الشعبي ، والتعريف به ، ودراسته ، مستغلة الكلمة والصورة والعلامة الموسيقية . ولقد كان صدور هذه المجلة استجابة طبيعية وضرورية لاحساس الشعب العربي بذاته ولادراكه مكانه من الحياة ومن التاريخ .

واذا كان من واجب أسرة تحرير المجلة أن تقوم عملها فانها تسجل الترحيب الكبير الذي لقيته من المثقفين في الوطن العربي الكبير وفي العالم ، كما أنها تفيد دائما من آراء القراء ، ونقداتهم ومقترحاتهم وتعد بتنفيذ الممكن منها في أعدادها المقبلة .

ولقد حرصت المجلة منذ اللحظة الأولى على أن توازن فيما تنشره ، بين الدراسة الجادة للمأثورات الشعبية العربية والانسانية ، وبين العمل الميداني الذي ينهض بتبعات المواجهة الواقعية الحية لبيئة شعبية أو فز شعبية ، فعرضت في الأعداد السابقة ، التراث الشعبي لاقليم النوبة قبل التهجير ، ولواحة سيوه ، وللوادي الجديد .

ولقد كان اقتراح القراء أن تعنى مجلة الفنون الشعبية بعرض التراث الشعبي ، كما جمعة المعنويون بالحياة الشعبية وضروب التعبير الشعبي . ولذلك أعدت المجلة عدتها لكي تقدم تسجيلا واقعيا صادقا للنماذج والمضامين والصور الشعبية في متاحف علم الانسان القديم التي يقبع أكثرها في مقر الجمعية الجغرافية ، وفي المعرض الفني في وكالة الغوري والمتحف الزراعي ، والمتاحف الأخرى المشابهة في العالم العربي .

والمجلة بسبيل تقديم نص أدبي شعبي ، أو مجموعة من النصوص الأدبية الشعبية تجمعها وحدة الزمان أو المكان أو الوظيفة . وهي إذ تفعل ذلك ، فانها تعين على تصحيح مفهوم التراث من ناحية ، وتقدم نماذج من روائع التعبير الشعبي من ناحية أخرى . وتقديم هذه النصوص يحتاج في التحقيق والنشر الى منهج لا يقل في احكامه ودقته ، عما ألف المثقفون في مجال التراث الرسمي المدون .

وها هي المجلة بين يديك أيها القارئ وان أسرة التحرير لتحتاج منك الى نقدها قبل أي شيء آخر وبخاصة في ميدان جديد على الدراسة والعرض ، وهو الى هذا كله يرتبط بتراثك العريق الذي لا بد من التعرف عليه والتفاعل معه والافادة منه في كل مجال من مجالات الحياة .

الفنون الشعبية

بين



الأرخبيل

يستطيع الباحث أن يقرر اليوم ، أن الفنون الشعبية قد أصبحت في مكان الصدارة بين أشكال التعبير ، وبخاصة بعد أن اتضحت أصالتها ، وقدرتها على الوفاء بحاجات المجتمع الشعبية ، والمعنوية ، ذلك لأنها تحقق الحياة ، وتعين على حركة التاريخ ، وتكبر من شأن القيم الإنسانية العليا ، وتبرز الخصائص القومية ، والملامح الوطنية ، والمثل الاجتماعية . واليوم تلتقي الحوافز القومية والاشتراكية مع الحافز العلمي على العناية بالفنون الشعبية ، وحيثما اتجه المرء ، فإنه يطالع اهتماما متزايدا بالتراث الشعبي وما يستوعبه من آداب وفنون . ولقد أفسحت الجامعات والمعاهد الفنية الطريق للماثورات الشعبية لتأخذ مكانها اللائق بها بين مواد الدراسة ، وكانت بذلك سبابة إلى وصل العلم بالمجتمع ، وتحولت من العسكوف على النصوص الملوثة والنماذج المعروفة إلى العمل الميداني لتلتحم بالجمهور ، ولترصد الإبداع الشعبي متفاعلا مع الناس في العمل والسمر ، وتسجل أشكال هذا الإبداع ومضامينه ووظائفه ووسائله ، من كلمة وحركة وإشارة وإيقاع وتشكيل للمادة . وتبددت الأوهام القديمة التي اعتقدت أن العقلية الشعبية العربية لم تعرف أنماط بذاتها من الفنون ، ولقد أصبح من الواضح أن هذا الوهم لاسند له من الحقيقة والواقع .

وما أكثر الجهود التي تبذل في مجال العناية بالفنون الشعبية ، علما وجمعا واستلهاما ، فالمجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ، قد تجاوز مرحلة الدعوة والتوجيه إلى مرحلة فيها قدر من التكامل بعد أن أحس بوجوب الاعتصام بالطابع القومي في الإبداع والانشاء والبحث والدراسة ، ولذلك تقاربت اللجان الفنية المختصة بالتعبير والتشكيل ، وانتهت إلى تأكيد أهمية التراث الشعبي الذي يصوغ ملامحنا القومية ، وتقاليدنا الفنية .

وكان من الضروري في الوقت نفسه أن تقوم جهود مركز الفنون الشعبية تقويما موضوعيا بعيد النظر في تسجيلاته ونماذجه ، وقدرته على المساحة العلمية لوطننا ، وبخاصة في هذه المرحلة المجيدة من مراحل تقدم شعبنا . وأخذت الأجهزة القوام على الحياة العلمية والفنية في المحافظات تعنى هي الأخرى بالفنون الشعبية تنشئ من أجلها المعاهد ، وتؤلف الفرق التي تبث فنون الحركة والإيقاع التي عاش عليها الشعب دهرًا طويلا .

بقلم: الدكتور عبد الحميد يونس

هذه المرحلة التي استكمل فيها الشعبي احساسه بذاته ، وقدراته ومكانه من التاريخ ومن العالم ، ومجتمعنا الاشتراكي قد أصبح يؤثر النظرة العلمية الى ذاته ، ووجداته ، وعلاقاته ، واعماله . وادت هذه النظرة العلمية بطبيعة الحال الى تاصيل التخطيط العلمي الموضوعي في كل مرفق من مرافق المجتمع . وليس من شك في أن تلك الجهود المفرقة في مجال الفنون الشعبية لابد أن تتضافر ، وان تجتمع ، وان تعتمد بالتخطيط القائم على التكامل والعمل الجماعي المنظم . فالجمع والتوثيق والتصنيف للمأثورات الشعبية يجب الا يكون بمعزل عن الدراسة العلمية المنهجية لهذه المآثورات . وتعريف الشباب والجمهير بالتراث الشعبي يلتقي مع البحث والدراسة ، بل ان استلهام الفن الشعبي في الاعمال الفنية لابد أن يركز على التقاليد الاصيل التي يكشف عنها التمييز والجمع والتصنيف والتدريب على التفوق . وهذه الحقيقة ليست مجرد دعوة ، ولكنها حاجة ملحة أحست بها الحياة ، ونبض بها وجدان الشعب ، وعبرت عنها تلك الجهود المفرقة .

واذا اعتصمنا بالتخطيط العلمي فاننا

والنجم الأدب الشعبي بالأدب المتقف ، وتداعي الحاجز الصفيق الذي كان يفصل بينهما - او كاد - والتقى وجدان الفرد بوجدان الشعب في مجال الفنون التشكيلية ، والتقت جهود الدارسين للمآثورات الشعبية في الوطن العربي الكبير ، وبرزت الحاجة الى انشاء متحف مكشوف على الصعيد القومي ، ولن يمضي طويل وقت حتى نرى المهرجان الشعبي القومي ، وحتى نتذوق فنا قوميا للحركة والايقاع على صعيد الوطن العربي الكبير . وانتهت الأوساط العلمية والفنية في العالم الى حركة البحث والتقييم ، والتطوير والاستلهام في مجال المآثورات الشعبية العربية وأدركت قيمتها في عالم الابداع ، ومكانتها الممتازة بين فنون الشعوب على اختلافها .

الارتجال والتخطيط

وعلى الرغم من التكامل ، أو ما يشبهه التكامل ، في هذه الجهود المبذولة في مجال الفنون الشعبية ، فانها لا تزال مفرقة لا يجمعها رابط غير الاستجابة الشرطية لحاجة الحياة في

نحصل تشدداً من ناحية ، وإبراز اتجاهات أدبية وفنية تستمد أصالتها من أصالة الشعب نفسه من ناحية أخرى . لما تستوعب قدراته على الإبداع ، وتفرض وجودها في المجال العالمي بما تحفقه من الملامح الإنسانية إلى جانب الطابع القومي .

والفنون الشعبية أحوج إلى التخطيط من غيرها . إنها أحوج إلى التخطيط في كل مجال من مجالاتها يجب أن تسير دراستها وتكوينها جنباً إلى جنب مع الجمع والتوثيق والتصنيف ، ويحق في أن أسجل هنا عجباً من تساؤل بعض العاملين في هذا المجال : كيف يتأتى لنا أن ندرس المآثورات الشعبية قبل أن يستكمل جمع المادة الشعبية كلها ؟؟؟ ونفد غاب عن أذهان هذا المتخصص أن المادة الشعبية تتسم بالمرونة في التطور ، وإنها تواجه في الوقت نفسه انهيار الحواجز بين الفئات والمجتمعات بفضل أجهزة الإعلام الكبيرة . ولا يستطيع أحد أن يزعم في لحظة من اللحظات أن المآثورات الشعبية قد جمعت بأسرها ، في أي مكان في العالم ، والشعوب التي سبقتنا في مجال العناية بالمآثورات الشعبية بأحقاب ، تعترف بهذه الحقيقة ، ولا تزال تجاهد في سبيل الجمع والتصنيف ، ولم يرتفع بينها صوت يطالب بالكف عن الدراسة ، حتى يفرغ الجامعون من التمييز والتسجيل !! ولا بد إذن من التقاء الجهود والاعتصام بالتخطيط ، والعمل على أساس منهج تكاملي صحيح والسؤال الجوهرى هو . . . من أين نبدا ؟؟ وكيف نبدا ليكون عملنا موضوعياً ومتكاملاً في وقت واحد ؟؟

معهد الفنون الشعبية . . .

ولن نتحقق النظرة العلمية التي تهيب للتخطيط في مجال الفنون الشعبية إلا بالمبادرة إلى خلق بيئة صحيحة تؤصل مناهج التمييز والتوثيق والدراسة ، وتقديم للقرائح المعبرة الصور ، والرموز والأشكال ، وهذه البيئة التي نقصدها يمكن أن يجسمها معهد متخصص للفنون الشعبية في دراسة المآثورات الشعبية وتقريبها .

وعندما استجابت الحياة لحاجات الأجيال إلى التعبير والإبداع في مختلف الفنون أنشأت وزارة الثقافة معاهد الموسيقى ، والمسرح ، والباليه ، والسينما ، ولم تغفل معهد الفنون الشعبية الذي لا يزال حجر أساسه ناطقاً بهذه الحاجة المتجددة المتزايدة .

وإذا كنا نلج على ضرورة وصل العلم والفن بالمجتمع ، فإن إنشاء معهد الفنون الشعبية هو الوسيلة الطبيعية لهذا الالتحام بين الجماهير العريضة في البادية والريف والمدينة ، وبين المثقفين من أدباء وفنانين يطالبون بأن يكون الأدب والفن في سبيل الحياة ، ومن أجل الحياة في مجتمع يريد أن يحقق وجوده على أساس الكفاية والعدل .

وعلى ذلك فإن النظرة العلمية في واقعنا الاشتراكي ، وحاجة المجتمع تفرضان علينا العمل على الإسراع في إنشاء هذا المعهد استكمالاً للجهود التي بذلت في مجال الفنون الشعبية . ولن تبلغ هذه الجهود غايتها المنشودة إلا إذا تخلصت من الفقرة والارتجال ، والعمل العشوائي . وسيكون هذا المعهد الدعامه العلمية التي تميز المادة الشعبية من غيرها ، والتي تحميها من التزييف ، والتي تقف أمام الحرب النفسية المفروضة علينا من الرجعية والاستعمار ، والتي تصحح المصطلحات والمفاهيم ، وتضبط المناهج ، وتقيم الدراسة على الأساس الموضوعي . وسيكون هذا المعهد في الوقت نفسه البؤرة التي تلتقى فيها جهود العاملين في هذا المجال الحيوى العظيم على الصعيدين القومي والعالمي ، كما أنه سيعين على تكوين رأى عام أدبى وفنى يدرك قيمة الأدب والفن ، ويكسب من شأن وظائفهما الحيوية والجمالية ، ويقدم الخبرات المتخصصة إلى جميع الربوع في الوطن العربى الكبير .

وليست الدعوة إلى إنشاء هذا المعهد جديدة ، فعندما وضع حجر الأساس له في مدينة الفنون كان المتصور أن يقوم هذا المعهد بتدريب العاملين في جمع المادة الشعبية وتصنيفها فحسب . ولكن الحياة التي عبرت عن حاجتها تستهدف غرضاً أكبر وأعمق ، هو

الدراسة العلمية والعملية للشعب وتراثه
الفنى مع البصر بمنهج الجمع والتوثيق .

وما نظن انسانيًا يستطيع أن يتمثل
معهد الفنون الشعبية أمون شأنًا من معاهد
التعبير الأخرى . يضاف إلى ذلك أن المعهد
الذى تلح الحياة على انشائه ، سيقوى من
عضد المعاهد الأخرى ، ويجعلها أقدر على الوفاء
بأغراضها ، ذلك لأنه سيضع مناهجه وخبراته
فى خدمة وسائل التعبير الأخرى .

وإذا كانت الوظيفة تخلق العضو فمن
اليسر أن نتصور هذا المعهد من تصورنا
للوظيفة الحيوية التى يقوم بها لأجيال المتعلمين
والمثقفين جميعا .

على معهد الفنون الشعبية المقترح إذن أن
يقوم بعمل مزدوج :

الأول : امداد الحياة بأجيال تستطيع أن
تحصل الدراسة النظرية المستعينة بعلوم
النفس والاجتماع والانسان واللغة وما إليها ،
إلى جانب علم الماثورات الشعبية المميز لمادتها .
المحدد لمجالها الضابط لمناهجها ، المستوعب
لأنواعها المتعددة ، مع التدريب العملى على
التمييز والجمع والتصوير والتسجيل
والتصنيف ، إلى جانب الإلمام بالفنون على
اختلاف وسائلها .

الثانى : تدريب العاملين بالفعل فى مجال
الفنون الشعبية ليكون جهدهم صحيحا ومثمرا ،
غير مبدد ولا منحرف وعن اليسير أن ينهض
المعهد بهذه المسئولية .

ولقد صح بعد التجربة الطويلة أن وسائل
التحقيق قريبة المنال وأنها ليست فى حاجة إلى
الشكل القائم على المظهر المبالغ فيه . علينا أن
نبدأ مستجيبين لحاجة الحياة ، ولا بد أن ينشأ
المعهد وليدا ، وأن ينمو على الأيام ...

علينا أن نبادر ، وأن نغيد من الطاقة الموجودة

فإن التسويف فى نظرنا ، خطأ لن تغفره الحياة
لجيلنا .

ومنذ أعوام بذلت محاولة لتحويل مركز
الفنون الشعبية إلى معهد تدريبي ، بيد أن
الحياة اليوم تطالب بمعهد يكافئ قيمة
الفنون الشعبية وأهميتها ، ويكون التسجيل
والتوثيق بمثابة العمل لهذا المعهد ، تضبطه
المناهج الصحيحة لعلم الماثورات الشعبية .
وسيرفع ذلك من شأن التمييز والجمع ،
وسيجعل المادة الشعبية هى الوثيقة العلمية
التي لا تغيد الدارسين فحسب ، ولكنها تثرى
الحياة الفنية أيضا . وسيكون من المستطاع
تعريف الأوساط العلمية والفنية فى العالم
بتراثنا الشعبى الذى يستوعب تاريخا ثقافيا
وحضاريا عريقا ، وستبديد الأخطاء ، والأوهام
التي روجها الاستعمار باسم العلم والفن عن
شعبنا .

ولست أشك فى أن هذا المعهد سيصبح
حقيقة واقعة مادامنا نؤثر النظرة العلمية ،
ونعتمد بالتخطيط ، ونسأى بجانبنا عن
الارتجال وتكبر من شأن الجماهير التى حققت
وجودها بالابداع الأصيل ، التوسل بجميع
وسائل التعبير الفنى .





التراث الشعبي

وعصر التكنولوجيا

بقام : الدكتورة نبيلة إبراهيم

الماضي ، عندئذ نستطيع ان نقول : هنا تعيش الحياة الشعبية . «
هذا هو تحديد « ولیم جرم » للحياة الشعبية . انها الحياة البعيدة عن صوت الآلة وسحر المال ، وحيث لا يتحكم القانون الوضعي وانما تسيطر التقاليد والعادات بوصفها اسمى قانون واجمله ، وحيث يحس الشعب بالطبيعة التي تحيط به وكأنها جزء منه . وقد حق « لولیم جرم » ان يعرف حياة الشعب هذا التعريف حينما كانت القرى وبعض الاماكن الجبلية ما تزال بعيدة عن تأثير عصر الصناعة الصاخب . اما الآن فلا يحق لنا ان ندعي ان هناك مكانا ما بمعزل تماما عن التغيرات السريعة التي تعترى حياتنا

في مطلع القرن التاسع عشر ، حينما بدأ عصر الصناعات التكنولوجية يغزو ألمانيا ، شاء ان يحدد « ولیم جرم » مفهوم الجماعة الشعبية التي يعيش معها التراث الشعبي فقال : « ان الحياة الشعبية لا يمكن ان تعيش حيث يغطي حباب المال والسمي الحثيث ورائه على الافكار الانسانية الفطرية ، وحيث يدوي صوت الآلة دويا لا يسمع بجانبه صوت تعبير الشعب عن احساسه ومشاعره . اما حيث يسود الحياة نظام يبعث على الطمأنينة والأمن ، وحيث تسودها تقاليد محددة ، وحيث تمتزج احساسات الانسان بنفسه وبالطبيعة التي تحيط به امتزاجا كلياً ، وحيث لا يتسلخ الحاضر عن

في شتى جوانبها . و معر لنا إذن من ان تطور دراساتنا الشعبية في ضوء ذلك - فالبحت والتفتيح عن التراث الشعبي القديم الذي ما زالت تعيش بقياته بين جمعه من الجماعات . لم يعد يلبى حاجة الدراسة المتطورة . وليس الدليل على تطور الدراسة ان تقدم مفهومات وتصنيفات جديدة للتراث الشعبي ، وانما يتحتم علينا ان يبحث عن مواطن جديدة وتجمعات شعبية جديدة يعيش معها التراث الشعبي متطورا ومرتكزا على القديم في آن واحد .

ونعود الى رأى جرم فنحاول ان نتعمق السبب الذي دعاه الى أن يعزل عالم الشعب تماما عن عالم الآلة والصناعات الفنية . لا شك أن الفرق واضح بين العالمين ، كما لا يخفى عن أذهان دارسي التراث الشعبي . ولكن هل يتمثل الفرق كـ الفرق في ان عالم الشعب يسوده نظام يبعث على الطمأنينة والامن ، في حين أن عالم الآلة تطفئ فيه صوت الآلة والسعي العثيث وراء المال على كل الافكار الاساسيه الاخرى ؟ ولماذا لا تكون هناك حياة شعبية مع وجود الآلة ومع تفتح الأبواب للكسب ؟

لنحاول ان نبين أوجه الفروق المختلفة بين العالمين ، لنرى الى أي حد يمكن ان نعددهما عالمين منفصلين تماما ، وما اذا كان من الممكن ان يحدث الامتزاج بينهما الامر الذي ينشأ عنه في النهاية روح شعبي متطور بل جديد .

ربما يتمثل الفرق الاول بين عالم الشعب - ويمكننا تعريفه بأنه شتى أشكال التعبير عن حياة الشعب التي تتحدد بأصله والمكان الذي يعيش فيه ومصيره - وعالم التكنولوجيا ، في أن الاول لا تاريخي والثاني تاريخي . فعالم الشعب يتصف بطابع الدوام واللازمائية ، لأنها تتميز بخصائص محددة ويسودها نظام معين على مر العصور وليس من اليسير أن نبيّن الزمن الذي اكتسب فيه شعب من الشعوب هذه الخصائص وذلك النظام . أما عالم التكنولوجيا فهو تاريخي

يحدد بتاريخ معين . كما انه من اليسير ان يلغى عالم التكنولوجيا القديم ويحل محله الجديد .

وقد يبدو ان هذا الفرق مقنع للغاية . ولكننا اذا فهمنا عالم الشعب فهما متطورا أي بوصفه الحياة الواقعية المادية والروحية التي يعيشها الشعب البسيط ، فاننا نلاحظ أن هذه الحياة يفرض عليها التطور مع تطور الأزمنة ، أي أنها تاريخية الى حد ما . ونقول الى حد ما ، لأنها اذا قارنا نسبة دوام الحصلة الشعبية بحصلة عصر الصناعة ، فاننا نجد أن حصلة الحياة الشعبية أكثر - دواما واعمق اثرها . على أن هذا يعني ان الصلة قوية بين العالمين ، اذ لا يمكن ان يعيش أحدهما بمعزل عن الآخر تماما .

أما الفرق الثاني فيتتمثل في أن عالم التكنولوجيا بنية وتنظيم ، في حين أن عالم الشعب بناء آلي . ولكن ليس من الممكن لشعب عصر الصناعة ان يستمر في حياته ذات البناء الآلي بعيدا عن التنظيم الذي يفرض عليه ؟

ثم ان الفرق الأخير يتمثل في أن عالم التكنولوجيا يسيطر عليه المنطق والحساب ، في حين أن عالم الشعب حتى المتصل منه اتصالا وثيقا بالصناعة ، بعيد عن المنطق والحساب وانما ينظر الشعب لهذا العالم نظرة سحرية . ومن شأن هذه النظرة السحرية أنها تخفف من وطأة سيطرة الآلة على حياة الشعب من ناحية ، كما أنها تولد افكارا تنشأ عنها اشكال من التعبير توازي ما أنتجه الشعب في عصر ما قبل الصناعات الفنية من ناحية أخرى .

فلا يستطيع أحد أن ينكر أن التفاؤل والتشاؤم ينتشران اليوم انتشارهما في العصور السالفة . كما لا يستطيع أحد أن ينكر أن قراءة الطالع تنتشر في المدن أكثر من انتشارها في الريف . ولا يعد هذا انتكاسا ورجوعا الى الوراء ، وانما يعني ان عالم التكنولوجيا لا يخلق عالما جديدا من المخترعات فحسب ، وانما ينشأ عنه واقع اجتماعي

وروحى جديد تكيفه الافكار الشعبية بعيدا
عن منطق ونظرياته الحسابية .

وقد سبق أن فسر العالم الألماني «يويج»
ظاهرة انتشار قراءة الطالع فقال : « ان
موقف العالم اليوم الذي يتهدد سكان المدن
بصفة خاصة : قد جعل الإنسان يسقط
حوله على عالم السماء بدلا من عالم الارض ،
اي أنه يسقطه على عالم الاجرام حيث كانت
الآلهة تتربع ذات يوم وتتحكم في مصائر الناس .
وبذلك يمكننا ان نقول مع المفارقة ، ان
الارواح أصبحت اشد خطرا منذ ان فقدت
مكانها في عالم الاسان . »

وكل هذا يدلنا على ان التفكير السحري
لا يمكن أن ينفيه عالم التكنولوجيا ، مهما بلغت
درجة تطوره . وربما كان هذا التفكير
السحري هو نقطة الارتكاز التي تدور حولها
دراساتنا الحديثة للتراث الشعبي .

**فاذا انتقلنا بعد ذلك الى ذكر تأثير عالم
التكنولوجيا المباشر على عالم الشعب ، فاننا
نجد ممتثلا في التغير المكاني والزمني
والاجتماعي .**

فمن المسلم به اليوم أن البحث عن الخصائص
الشعبية لقرية من القرى على سبيل المثال ، لا
يعنى السؤال عن مجتمعها المعلق ، وانما يعنى
السؤال عن أسلوب حياتها الذي يحضج
لطروف تاريخية واجتماعية محددة . وفي بؤرة
هذا الأسلوب تقف التقاليد بوصفها الحياة مع
نظامها المتوارث ؟ **فالتقاليد هي القوة التي
تقف وراء كل كيان شعبي** . على أنه من
الواضح أن التقاليد وحدها لا تكفي لتفسير
الخصائص المميزة لهذه القرية ، وانما تعد
**وحدة المكان الأساس الأول الذي يفسر لنا
تقاليد القرية وأسلوب تفكيرها** . ووحدة المكان
تعنى المكان الذي تأخذ فيه الحوادث مجراها ،
كما أن مجرى الحوادث يعنى بدوره شكل هذه
الحوادث وكيفية التعامل معها ، كما يشمل
صراع الشعب وتوتره اراء هذه الحوادث . اي
أن هذا المكان يشه خشبة المسرح بما يجري
عليها من حركات واسمالات وأقوال .

فاذا نحن فهمنا وحدة المكان هذا الفهم ،
ربما انهدم ركن من أركان مفهومنا القديم
لشعبية مكان ما ، ذلك أن دائرة مجرى الحوادث
قد اتسعت . فلم تعد القرية معلقة على نفسها ،
وانما تصل اليها تأثيرات العالم الخارجي . كما
أن أهلها خرجوا من دائرةهم المغلقة الى عالم
اوسع تتطور فيه الامور تطورا سريعا ، وليس
في وسع مجتمع القرية مستوى أن يكون
سلوكه وأشكال تعبيره بما يتفق مع حياته
الجديدة . ولا يعنى اتساع الافق المكاني
هياة التراث الشعبي ، وانما من شأن
الافق التوسع الجديد أن يدفع التراث الشعبي
الى التحديد والتطوير . ولا يعنى التطوير
النص المضاف بدمر ما يعنى الافكار المصاغة .

**فاذا انتقلنا الى التغير الزمني ، فاننا
بواجه مرة أخرى فكرة لا تاريخية التراث
الشعبي** . فاذا كان مرور الزمن يلعب دورا
كبيرا في حياة الشعب ، واذا كان الحاضر
يهدم دائما الشيء الجديد والشيء اليومي ، فان
تفكير الشعب يعيش حينئذ في التواريخ
ولا يعنى بذلك أن الجديد يهدم القديم ، ولكنه
بالسبب للتراث الشعبي بصفة خاصة يعيش
معه جنبا الى جنب . ومن المحتمل كل
الاحتمال أن يظل التراث الشعبي مرتبطا
بشكله القديم ، بحيث يبدو أن الحد العاصل
بينها صيق للغاية ، ومع ذلك فان الحكم
يكون قاصرا اذا تصورنا أن الانتاج الشعبي
الحديث ليس سوى انعكاس للثقافة الشعبية
السالفة . حقا ان أشكال التعبير الشعبي
دات خصائص شكلية محددة وملزمة الى حد
كبير . . .

ولكن في وسع الشعب أن يضمن هذه
الأشكال كل ما يربط بأحواله النفسية .
وبالمثل فان الشعب قد يظل متعلقا بشخص
ماضي ، على أن هذا لا يعنى أكثر من أن
الشعب يعبر عن النظام والحق اللذين تصبو
اليهما نفسه دائما أبدا من خلال تصميومه
لهذه النماذج الانسانية . ومثله في ذلك
مثل الفنان الذي يصور شخصا قديما ليبرز

من خلالها أفكاره المعاصرة • وإذا أضفنا
الشعب مفهومات جديدة مصدرها العصر الذي
يعيشه ، فإننا يضيفها بعقليته نصف العالم
وبتعليلات خيالية • وهذا يمتزج الحاضر
بالماضي عن طريق الموضوعات شبه الاستطورية
وشبه الخرافية •

أما التعبير الاجتماعي الذي يعيشه الشعب
اليوم ، فلا يحمي على أحد • لقد تفتحت أمامه
سبل العيش في الوقت الذي تفتحت أذهانه
لادراك مفهومات اجتماعية وسياسية جديدة •

ولعلنا استطعنا بعد ذلك أن بين كيف
أن عصر التكنولوجيا الذي بدأنا نعيشه ،
يعرض على الشعب تغييرات جديدة ، تتلخص
في اتساع الأفق المكاني والزماني وفي التغير
الاجتماعي • فإذ تساءلنا عن أي هذه
العوامل يكون له التأثير البعيد على حياة
الشعب ، فإنا ننتهي إلى أن هذه العوامل
جميعا تتركز فيما نسميه الروح الجمعي •
والروح الجمعي الذي تفديه الأفكار السياسية
والاجتماعية الحديثة ، هو المؤنة الأساسية
التي تهدبنا في النهاية إلى البحث عن التكوين
الفكري لشعب من الشعوب أو بعبارة أخرى
الشكل الحضاري لهذا الشعب •

ولكن كيف يتكون هذا الروح الجمعي ؟
إنه يبدأ من انصهار أن هناك قوة تسيطر
على ، فإذ تمتلئ هذه القوة في أكثر من
وجه ، فإن احساسى بعدم الارتياح يتزايد •
وبهذا فمن الأفضل أن أكون مع عيري ، لا لكي
حس بوجودهم بجانبى وكماهم معي ، ولكن
لكي أشاركهم المعرفة والمشاعر • نعم أفكر
وأشعر من خلالهم ، حتى تتكون في النهاية
مجموعة الأفكار والاحساسات التي تعبر عن
أروح اجمعي والتي تصبح الموضوع الأول
لدراسات الشعبية •

ولكى نوضح الوحدة الفكرية والروحية
أكثر من ذلك ، فإنا نقول إن الوحدة الفكرية
ليست حصيلة ١ + ١ + ١ ، وإنما هي

حاصل العدد ١ مضروباً في نفسه • فتكون
النتيجة الفكر الواحد والاحساس الواحد •
ومن فعالية هذه الوحدة الفكرية والشعورية
وسيلة تأثيرها المتداخل ، يبرز التفكير الخلاق
الذي يقدم دائماً أبداً شواهد على ذلك •

إن هؤلاء الذين يدعون أن ثروة التراث
الشعبي تتعلق بالماضي وحده ، ونحن نبحت
عنها أينما وجدت ، إنما يهرون على أنفسهم
عناء البحث عن الشيء الجديد والشيء المتطور •
وأما هؤلاء الذين يرون أن عصر التكنولوجيا
قادر على أن يمتلئ الشعب من جذوره ، ويهدمه
عن أصله ، ويتركه معلقاً في الفضاء شأنه
شأن إنسان العصر القلق ، هؤلاء يحق لنا أن
نذكرهم بأن كل عصر يعيش فيه نوعان من
السلوك ، سلوك يرتكز على القديم ويقدم
عادته وتقاليدته ويعيش في ظلها وإن تطورت
حياته أفراداً ، وسلوك آخر يهدم كل قديم
ويثور عليه ، لأن الحياة من وجهة نظره
صيرورة دائمة • أصحاب السلوك الأول
نسعون بالهدوء والاستقرار ، ويسعون إلى
الافضل والأسمى لأنهم متعائلون دائماً • أما
أصحاب السلوك الثاني ، فهم قلقون متشاكسون
بعد أن هدموا تقاليدهم وانتزعوا أنفسهم من
جذورهم ، وأصحاب السلوك الأول يعيشون
حياة جمعية ويربطهم روح جمعي واحد • فإذ
شعروا بتهديد الحياة غنوا أو رقصوا أو
ألغوا النكات الساخرة ، وإذا عبروا عن
آلامهم حكوا حكايات يجسد فيها البطل كل
رغباتهم وآمالهم • أما أصحاب السلوك الثاني
فهم خارجون عن دائرة الدراسات الشعبية
حيث أن انتاحهم يتسم بالفردية • وأخيراً
فإن الأولين يؤكدون وجودهم وإن عاشوا
حياتهم في زحمة الآلات • وليس علينا سوى
أن نبحت عنهم •

ونحن نسوق مثالا هؤلاء متمثلاً في عمال
السد العالي • فهل فكر الدارسون أن يتخلوا
من هؤلاء موضوعاً لدراساتهم الشعبية إلى
جانبه بحثهم وتنقيبهم عن التراث الشعبي في

لم يقنع أحد العالمين ، إذ انه أدرك أن الشيء الأهم هو البحث عن مصير الفساة في زحمة الحياة الجديدة . فالفتاة بعد تلك التربية اللعوية ، لم تعد تنتسب الى طبقتها الشعبية الأولى . ولكنها في الوقت نفسه لم تستطع أن تتكيف مع الطبقة الأعلى لأنها ليست منها . وانما أصبحت الفتاة تنتمي الى طبقة شعبية جديدة لم توجد من قبيل . وهذه الطبقة الشعبية الجديدة هي التي ينبغي علينا أن ندخلها في مجال الدراسات الشعبية .

ولعلنا نسأل بعد ذلك عن الوسائل التي يمكن أن نطور بها الدراسات الشعبية . وهو سؤال موجه الى جميع المهتمين بها ليدلوا برأيهم بل ويتعاونوا على الوصول الى منهج حديث تيسر به الدراسات الشعبية سائر العلوم المتطورة .

ولا بأس أن ندلي برأي في هذا المجال لعله يكون موضوع مناقشة :

أولا : ينبغي علينا أن نبحث عن تجمعات شعبية جديدة نتخذ لها مجالا في دراساتها الشعبية المتطورة .

ثانيا : حينما يتخذ الباحث قرية من القرى أو موطنا من مواطن البلد موضوعا لدراسته ، فعليه أن يربط بين حياتهم القديمة وحياتهم الحديثة ، وأن يرى الى أي حد يمكن أن يكون تعبيرهم صلي لذلك .

ثالثا : أن نشجع المحترفين والرواة على إذاعة الآداب الشعبية ، لأنهم هم الجسر الذي يربط الماضي بالحاضر . ونحن لا ننكر أن

اتاحت الظروف للعناية لأن تتعامل مع المجتمع الراقى الذي يحتاج الى كلفة ولما في الحديث لم تتعلمها الفساة ولا يمكنها أن تكتسبها يمثل الطريقة التي اكتسبت بها اللغة . وقد صور « شو » هذا التعارض بشيء من المبالغة ، ومع ذلك فإن هذه المبالغة لها ما يقابنها في عالم الحقيقة . فرجل الشعب الذي تصيف الحياة الى محصوله اللعوي الذي ورثه محصولا جديدا ، يكيف الألفاظ والتعبيرات الجديدة وما لا أدراكه . فهو أدنى لا يستعملها استعمال الرجل المثقف ثقافة عالية . فقد يحرف الكلمة أو يكسبها مغزى آخر . ثم تفسر الكلمة بهذا الاستعمال بين الشعب وتقرص وجودها . ومن الخطأ حينئذ أن نعد هذا الاستعمال خاطئا . ومما لا شك فيه أن الاستعمال يؤكد وجود الكلمة بفراها الشعبي . وهي لذلك تقف مع الكلمة الرسمية جنباً الى جنب .

علينا إذن أن نطبق مشكلة بيجماليون في دراساتها الشعبية ، فنبحث أولا عن التي تطور الحياة الشعبية على محصول الشعب اللغوي ، وبهذا نصل الى وضع قاموس جديد للشعب ندرك من خلاله مدى الارتقاء اللغوي من ناحية ، وإدراكه للمفاهيم الحديثة من ناحية أخرى . ثم علينا أن نتساءل بعد ذلك عن مصير الشعب بعد أن تفتحت أمامه الأبواب للمساهمة في مجالات جديدة في الحياة ، تماما كما سأل أحد العالمين الآخر عن مصير الفتاة بعد أن ارتقت هذا الارتقاء اللغوي . ذلك أن الوصول بالفتاة الى مرحلة مرضية من الرقي اللغوي ،

وهنا نهيب بهيئة الاذاعة والتلفزيون أن تستغل وسائلها في اطاعة التراث الأدبي الشعبي حتى تذكر الشعب بتراثه وتربطه بماضيه ، كما تحببه اليه مرة أخرى . ومن يدرى فرجا يبرز العنان الشعبي مرة أخرى لكي يروى هذا التراث ويضيف اليه الكثير من حصيلة ثقافته وحياته الجديدة .

وقد يظن لأول وهلة أن تراثنا الشعبي القديم يبتعد بأهدافه وأفكاره عن مشكلاتنا المعاصرة التي نعيشها ، الأمر الذي قد يترتب عليه انصراف الشعب نفسيا عن الاستماع اليه . ولكننا نود أن نؤكد أن كثيرا من نماذج أدبنا القديم تعالج مشكلات انسانية واجتماعية مازلنا نكافح من أجلها حتى اليوم . ولعل هذا يؤكد لنا ما ذكرناه من أن التراث الشعبي لا يقدم الشيء القديم فحسب ، وإنما يقدم الجديد الى جانب القديم المتوارث .

وربما استطعنا أن نوضح هذا من خلال سيرة الاميرة ذات الهمه . فقد بدأت السيرة بعرض للحياة الأولى لأسرة بنى كلاب حينما كانت تقطن قلب الجزيرة العربية وتعيش حياتها المعزولة التي فرضت عليها بعد أن سيطرت المصائر الاجنبية على شئون الدولة الاسلامية ، وحالت بين الشعب العربي وبين المساهمة الفعلية في تقرير مصيره ومصير أمته . ولهذا فقد كانت هذه الأسرة تعيش حياة ما قبل الاسلام بتقاليدها وعاداتها ، على الرغم من أن الخلافة كانت قد انتقلت الى العباسيين .

وقد حدث أن كان الصحاح الكلابي رعيم هذه الأسرة وبطلها البارز يقوم بمغامراته بعية الحصول على مهر لابنة عمه ليلي ، كما كانت عادة الجاهليين . وتصادف أن قابل في الطريق قافلة يهاجمها الاغراب من كل جانب . وفي الحال نسي الصحاح مطلبه وأنقد القافلة . وكانت مروءة أئمة الخليفة من بين أفراد تلك القافلة . فشكرت للصحاح مروءته وطلبت منه أن يصطحبها حتى بيت أبيها . وفعل الصحاح ذلك . ولما كانت بطولة الصحاح قد تجاوزت بسبته حتى بلغت مسمع الخليفة،

وسائل الاعلام تبذل جهدا كبيرا في اداعة التراث الشعبي ، ولكننا نحثها على مزيد من الاهتمام متبعة في ذلك وسائل علمية مدروسة . كما أننا نلاحظ أن الاهتمام يتركز حول الرقص الشعبي والفنون الشعبية . ففرق الرقص المختلفة تتنافس في تطوير الرقصات الشعبية الأصيلة . ومثل هذه الرقصات سترتد مرة أخرى الى الشعب . وهي نظرية معروفة لدى دارس التراث الشعبي ، مؤداها أن التراث الشعبي ينتشر بين الطبقات غير الشعبية فتكسبه شيئا جديدا ثم يرتد مرة أخرى الى الشعب ليضيف اليه عناصر شعبية حديثة . فينال بذلك قدرا من التطوير مع الاحتفاظ بطابعه الشعبي .

وبالمثل فقد حرصت الدولة على أن تحتصن أساتذة الفنون الشعبية ، وأن تجعل الأبناء يتعلمون عليهم خوفا من اندثار هذه الفنون . أما بالسسبة للتراث الأدبي الشعبي ، فالواقع أن الاهتمام بروايته واداعته يبدو ضئيلا ، مع أننا نملك في الحقيقة ثروة أدبية شعبية يحق لنا أن نفتخر بها . فمن السير الشعبية الى ألف ليلة وليلة الى الشعر الشعبي الحديث ، هذا فضلا عن التراث الشعبي المحلي في كل بلد عربي . أما التراث الشعبي القديم فقد جمد وأصبح صفا قديما يدرس . ولو أن هذه المصوص كانت تشجع روايتها لأثمرت . فكلنا يعرف أن ألف ليلة وليلة اكتسبت ثروة من الحكايات الحديثة ، كما اكتسبت حصائص فنية حديثة بفصل انتشار روايتها . وبالمثل فقد كانت السير الشعبية تروى الى عهد قريب . . ويحدثنا الاستاد « أحمد أمين » ، في كتابه « قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية » كيف انه كان يستمتع بالاستماع الى السير الشعبية ، كما انه يندى أسعه البصالح لانقراض هذه العادة . فالسير الشعبية تروى لنا الماضي الذي يحكي كفاح الشعب العربي من أجل قضايا اجتماعية وانسانية لانزال تكافح من أجلها . ولو أن السير تروى بالحماس الذي كانت تروى به ، فربما أضيفت اليها مادة حديثة تعمل على إثرائها .

فقد اختاره الخليفة - بعد ان ثرمه واكرمه قائدا لحيشته الذي كان على وشك الرحيل لمحاربة الروم . وفعل هذا الصحصاح وحقق بعض النصر ، ثم رجع الى موطنه ليحكي لقومه مقاماته الجديدة .

ولم تكن القبيلة في عقل عما يجري بالدولة الاسلامية . ولكنها لم تكن قد وجدت بعد الرعيم البطل الذي تلتف من حوله ، وتحقق رغباتها . ولكن لم تلبث ذات الهمه - حبيدة الصحصاح ان شبت عن الطوفى وظهرت بطولتها وعزمت على ان ترحل مع قبيلتها الى منطقة اخرى من الصحراء ، لكي تؤكد وجود قبيلتها في حصم الحوادث الاسلامية .

وقد كانت الدولة الاسلامية في ذلك الوقت تعاني الامرين . الاضطرابات والثورات في الداخل ، وبتهدد الروم في الخارج . وطبيعى ان ينحني العدو الخارجي فرض اشورات والاضطرابات الداخلية حتى يتصر على الدولة الاسلامية واندس الاسلامي . ولهذا فقد اسفرت القبيلة في منطية عاصمة اشعور ، لتعقب مترصة فاعدو الخارجي محاول ان يقضى عليه . على ان هذا لم يحل بسها ودين مراعاة احوال الدولة الداخلية ، والمساهمة حديا في حل مشكلاتها . اما مشكلات الدولة الداخلية فقد تحصنت في شخصيه عفة . وقد كان عفة هذا فاصليا معها في امور الدين الاسلامي وما احرأه ان يكون اول من برعى امور دينه ، ولكنه كان على العكس يمثل قمة السفاق الفنى يخر في عظام الدولة ، اد كان يتعاون سرا مع اعداء الدولة الاسلامية ويسعى معهم في العصاء عليها ، ولهذا فقد اُحد أبطال بني كلاب على عاتقهم ان يقصوا على العدو الداخلي والعدو الخارجي في آن واحد . ان راوا ان الدولة لن تستقيم أمورها الا اذا كانت قوية في الداخل والخارج .

وهكذا نجد ان الشعب العربي الذي نمثله أسرة بني كلاب - قد تطورت معانيه السياسية والاجتماعية - بعد أن اتسع أفقه

الزمانى والمكانى . أما اتساع الأفق المكانى فقد عبرت عنه السيرة بحروج بني كلاب من مكانها المطلق . وأما اتساع الأفق الزمانى فيتمثل في أن الأسرة أصبحت تعيش حياتها المعاصرة بكل أحوالها وظروفها بعد أن كانت تعيش حياة قلبية لم تجعلها تتجاوز عصر ما قبل الاسلام . وعندئذ أدرك الشعب العربي مفهومات جديدة للحياة التي يطمح في الوصول اليها . فالحكاكم ينبغي أن يكون منصفا بالصدق والبطولة ، كما ينبغي عليه أن يكون قريبا من الشعب لا من المعربين الذين يحيطون به من كل جانب . ولهذا فقد جعل السيرة لنصر يتم على يد المعتصم بالله ، لأنه من وجهة نظرها ، أفضل الخلفاء الامويين والعباسيين ، وأكثرهم اعداء وشجاعة . والدولة القوية هي تلك التي لا تترك فرصة لعدائى لكي يتخر في عظامها ، وهي تلك التي ينظر أفرادها حكما وشعبا بعين يقظة ساهرة ، لكل ما يمكن أن يصعب من شأنها . فتجهر به وتعلن الثورة عليه . فان هي حققت هذا الأمر ، استطاعت أن تصمد لعدوها الخارجي حتى تصعب قواه فيكسرها عنها .

وليس هناك أدورع من التعبير عن هذا الهدف من ان أبطال أسيره - نليه لرعيه السبي عليه السلام الذي ظهر لعبد الوهاب في رؤياه - عرموا على ان يكون مقتل عتبة رمز السفاق على باب الذهب أهم ايوان مدينة القسطنطينية بعد أن يتم لهم النصر على الروم . عندئذ اجتمع الشعب العربي ليشهد مصرع العدو الداخلي مع مصرع العدو الخارجي .

وهكذا نرى كيف ان التراث الشعبي يجمع بين القديم والجديد . ففضلا عن أن السيرة تصور حياة العرب الاولى بتقاليدها وعاداتها وتصوراتها ، فهي تجمع بين ثنائياها عناصر فولكلورية لا حصر لها ، وهي تلك التي ورثها الشعب ويحتفظ بها ويحرص على روايتها . ولكنها تضيف الى كل هذا الافكار والمفاهيم الجديدة التي اكتسبها الشعب العربي بعد أن اتسع أفقه الزمانى والمكانى .

علم الماثورات الشعبية الألمانية

ان علم الماثورات الشعبية بالمعنى الالمانى
اوسع مجالا من علم الفولكلور، بالمعنى الانجلو
سكسونى *

وفى هذا المقال محاولة لرسم القسومات
العامة لاهتمام الفكرين بالتراث الشعبى الحى
والعوامل التى مهتت لقيام علم الماثورات
الشعبية الالمانية *

اولا : الرواد الاوائل

كان اكتشاف كتاب جرمانيا للمؤرخ
الرومانى تاكيتوس نقطة انطلاق هامة فى
الاهتمام بدراسة الحياة الشعبية فى وسط
وشمال أوروبا - وقد اكتشف الكتاب سنة
١٥١٩ واحتفل به الالمان احتفالا ، ولا غرابة
فان كتاب يصف الجرمان وصفا لم يخل من
تقريب يرمى أحقادهم من الباحثين - فقل
القرن السادس عشر لم يكن فى متناول
القارئ أى وصف مفصل عن الحياة الشعبية
الأوربية ، فقد أهملت العصور الوسطى الشعب
.هوالا ولم يتناول أرباب القلم الحياة الشعبية
الهم الا ما ندر - وهذا يرجع الى أن المشتغلين
بالعلم كانوا أحد رحدين : رحد دين يعيش
فى ملكوته ورحد بلاط يكتب لسادته وكلاهما
لا يكتب للشعب ولا يعبر الشعب أى قدر من
الاهتمام ، وهذا فصح لا نجد معلومات ومادة
عن الحياة الشعبية الأوربية الا منذ القرن
السادس عشر أى بعد اكتشاف جرمانيا
لتاكيتوس - وهذه المادة المتناثرة معشرة بم
كتب عديدة منها كتب رحدال الكنيسة



في طور نشأته

بقلم : الدكتور محمود فهمي حمزى

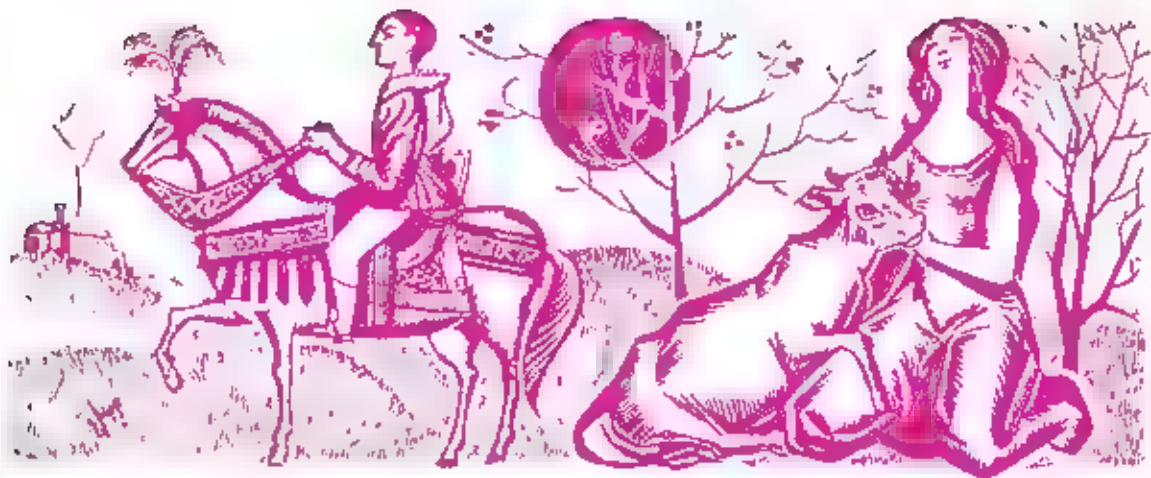
وبالحياة الشعبية زيادة ملحوظة ويبدو أن الثورة الفرنسية التي أطاحت بنظام سياسى عمى كان صيتها قد تطاير الى كل أنحاء أوروبا ، وهناك حاول الملوك والأمراء اقتصاد تيجانهم وعروشهم فهبوا يطالون أهل العلم والمكر بأعداد دراسات احصائية عن الشعب .

ووجد يوستوس موزر (١٧٢٠ - ١٧٩٤) من مجرد تكديس المعلومات لا يكفى لفهم الحياة الشعبية . وكان موزر أول من سأل في أوروبا عن القوى التي تشكل الحياة الشعبية وتخلق للشعب عقليته وفكره وخلق عليه طابعه المميز . وهذا يعنى أن البحث بدأ يطلق نحو إثارة بعض القضايا النظرية فيما كان السافون لا يطرحون هذا للبحث ويكتفون بمعلومات متناثرة أو بأرقام حاملة عن الحياة الشعبية . وموقف موزر الذي عاش في القرن الثامن عشر جدير بأن نقف عنده وقفة . فلا شك أن الثورة الصناعية العارمة جلبت معها تغيرا طبقيًا بعيد المدى جعلت بنية المجتمع تتخذ شكلا جديدا . وهذا التغير الاجتماعى طرح أسئلة جديدة وإثار أمام الباحثين والحاكمين قضايا جديدة على نحو لم تعرفه العصور الوسطى والقرون السابعة التي تعرف تغيرا طبقيًا أو تحولا اقتصاديا . ولم ينبثق تفكير موزر في الحياة الشعبية عن رغبة في البحث العلمى كهدف بى ذاته بل انشغى عن طبيعة عمله لخدمة السياسة الداخلية . فقد كان يرى أهمية التعرف على الحياة الشعبية بصورتها المتوارثة وما بها من تحول وتغير ، وذلك كي تستقر إدارة الدولة وحتى يتمكن من الفصل فيما يجد من مشاكل قانونية . وفي ذلك يقول براندي في مقاله ١٩٣٥ عن موزر : « لم تعرف النظرية القديمة للدولة غير الملوك وأرباب الحرف والأمراء والعلماء الرراعيين ، ولم تتناول القانون العام غير ذلك ، ولكن موزر رأى أن حماة العبيد معدومو الحقوق وأن المواطنين الذين سلبهم الحاكمون حقوقهم ، هؤلاء هم مقومات الدولة والشعب » .

الابجيلية . وموقعهم من الحياة الشعبية معاد في معظم الأحيان ، إذ أن الكنيسة لا تقر كل عادة تعارف عليها المجتمع الشعبى وهي تحارب كل ما تراه لا يتلاءم مع العقيدة . وبجانب هذا فإن رجال الإصلاح الدينى وجدوا من العادات والتقاليد الشعبية ما لم ينطق ورايهم في المسيحية ، في حين أن الكنيسة الكاثوليكية لم تعترض عليه أو خلعت عليه بأدخاله في الطقوس نوعا من القداسة . وأدى هذا الى أن ألف بعض رجال الكنيسة الابجيلية طاعسين على الكنيسة الكاثوليكية ، ومن أوضح الأمثلة على هذا كتاب جيورجىوس المسمى « الملوك البابوي » . ولم يهدف مؤلف هذا الكتاب الى تدوين بعض مظاهر الحياة الشعبية كهدف قائم برأيه ، ولكننا نستطيع أن نستقى منه بعض ما كان يحدث آنذاك . وبدأ موقف رجال الدين يفقد حدته بعد ذلك شيئا فشيئا ولكننا لا نستطيع الحصول من مؤلفاتهم في اطمئنان على معلومات عن الحياة الشعبية . وبجانب كتب رجال الدين فإن لوائح البوليس ومصادره ونظم الإدارة ومذكراتها التعسفية تقدم لنا من القرنين السابع عشر والثامن عشر معلومات عن الحياة الشعبية .

ولكننا ينبغي ألا نغنى أن موقف رجال البوليس والإدارة يختلف في نظرتهم للحياة الشعبية عن موقف الباحث في علم الماثورات الشعبية .

وفي القرن الثامن عشر زاد الاهتمام بالشعب



بالكاتب الفرنسي مونتاني ت ١٥٨٠ وبغيره .
وتحدث هرذر كثيرا عما أسماه « شخصيات
الشعوب وعزل تماين هذه الشخصيات
واختلافها بعوامل ثلاثة : الأصل والبيئة
والتاريخ . ففى رأيه أن الوراثة أو العنصر أو
الجنس تؤثر تأثيرا حاسما فى شخصية
الشعب ، كما أمى تأثير البيئة الجغرافية
وباهمية الظروف التاريخية فى تشكيل طابع
كل شعب . ورغم أننا نختلف مع هرذر فى
تعليله هذا الا أن علينا أن نقرر أن كتاباته
كانت هرا لدعائم الأفكار العقيدة السائدة
فى عصره .

ثانيا : الاهتمام بالماثورات الشعبية فى عصر
الرومانتيكية والقومية .

يمثل القرن التاسع عشر مرحلة حاسمة
فى تطور الدراسات الانسانية كلها ، فالفكرة
القومية وليدة هذا القرن فى أوروبا والمدرسة
الرومانتيكية ازدهرت فى النصف الأول من
نفس القرن ، وما تزال دراسات العلوم
الانسانية متأثرة حتى اليوم بظروف نشأتها
فى المرحلة الرومانتيكية والقومية .

والواقع أن علم الماثورات الشعبية قد ظهر
علما قائما برأسه فى نفس المرحلة وتأثر
بالتيارات التى سادت آنذاك . كانت ألمانيا
التي أوهقتها صفوف أبنائها على أساس مقومات
مشتركة تربط كل متحدث بالألمانية بالآخر
وتجعله يحس أن مصيره مرتبط ارتباطا وثيقا

ولم يكن موزر فى دعوته لدراسة الشعب
مصلحا اجتماعيا بل انه جعل هدفه إقناع
الطبقة الحاكمة بأن من صالحها أن تتعرف على
حياة الطبقات الشعبية وطبيعتها . وقد قام
موزر فى كتاب صدر سنة ١٧٦٨ بدراسة
الاقليم الذى عاش به ، وأكد هناك فى غير
موصح أن الفلاحين هم عماد الحياة فى الدولة
وهم أساسها ولولاهم لما قامت لسكان المدن
والبلد قائمة .

وكان موزر فى نزعته الى المحافظة والابقاء على
النظام القائم آنذاك يمجّد الفلاحين ويرى فيهم
عماد المحافظة على التقاليد والاحتفاظ بالتوارث
جيلا عن جيل .

وفى القرن الثامن عشر أيضا عاش الممثل
الألماني « هرذر » (١٧٤٤ - ١٨٠٣) ،
الذى يعتبر بلا ريب الرائد الأول للمدرسة
الرومانتيكية فى ألمانيا . ولم يكن هرذر ذا
ميل سياسى أو ادارى مثل موزر ، وإنما
كان مجبا للتراث الشعبى مقربا بالاناشيد
الشعبية .

وكان هرذر باعث حركة لجمع الاغنية
الشعبية ودراستها ، فهو فى رأيه شعر جماعى
تنعكس فيه نفسية الشعب . وكان
هرذر يحب الحياة البسيطة ويمجدها
ويتوق الى بساطة الحياة البدائية والطبقات
الشعبية ، وهو متأثر فى هذا دون شك



طبقة بعينها دون أخرى بل عليه أن يكون أدبا للأمة كلها ، واسدل فردريخ شليجل على رايه بأن شكسبير اعتمد على تقاليد شعبه المتوارثة فاستمتع بفنّه العظمة والخاصة ، لشكسبير إذن قد كتب لأمته كلها ، وبحث أدباء الرومانتيكية عن العاصر المشتركة بين الطبقات كلها وعن التقاليد التي تعارف عليها الشعب كله ووجد هذه واضحة في المقال الذي حتم به رسالو كتابه يقول برنتانو ، ان هدفه من جمع الأناشيد الشعبية تجميع صفوف الشعب الذي مرتقه السياسة والحلقات الدينية في عصر جديد تحت راية واحدة ، وأكد برنتانو هذا أيضا في ندائه الذي أصدره سنة ١٨٠٥ لجمع الأناشيد ،

وكان لاحساس الرومانتيكية بالتصاميف الكبير مع التراث الشعبي ونفورهم من المثل القديمة للأدب الرسمي أن أخذ بعضهم يقلل من قيمة الأدب غير الشعبي ، يقول شليجل في محاضرة له في برلين : « ان الطبقات العليا المثقفة في أمتنا ليس لها أدب » ، وهو يعنى بهذا أنه لا يجد ضالته المشوذة في هذا الأدب الرسمي ، ويقول بعد هذا « ان الشعر الأصيل حق الأصالة لا يمكن أن ينشق الا من أعماق حياة الشعب » فالأدب الحقيقي عنده هو ما ينبع من الشعب ، وتمحيذ الشعب

بصير أبناء قومينه ، وهذا «الدافع القومي» جعل المفكرين يحاولون إبراز الطابع القومي للألمان . ومن ثم ظهرت كتب مثل كتاب فردريخ لودفيج يان سنة ١٨١٠ بعنوان : دويتشس فولكشتوم وكلمة فولكشتوم التي تظهر في عنوان هذا الكتاب تعنى « الطابع القومي الشعبى » أو المقومات التي تربط أفراد هذه القومية ولنسمع قول المؤلف وهو يعرف هذا التعبير في كتابه : « الطابع الشعبى القومي هو ما يشترك فيه الشعب وهو جوهره الكائن فيه ، هو قوله وحياته وهو قوة بقائه وطاقة استمراره ، وهو ما يجعل كل جوانب التراث الشعبى تعبيرا عن عقلية الشعب وشعوره وحبه وحقده وحده وعقيدته ، وهو ما يربط كل أفراد الشعب بعضهم ببعض دون أن يفقدوا حريتهم واستقلالهم يوشائج كثيرة تصقلهم في وحدة وتناسق » والهدف القومي واضح في هذا فالبحث يهدف الى اظهار الخصائص العامة لأبناء هذه القومية وإبراز طابعهم الذي يحتلمون به عن غيرهم .

وحاول الأدباء اظهار وحدة الشعب ولكنهم وجدوا أنه أدين ، أحدهما فردى يطلق عليه الأدب الفنى والآخر شعبى ، وأزعجت الازدواجية في التعبير فردريخ شليجل حتى أنه اعتبر وجودها دليلا على التحليل والانحطاط ، لان الأدب الصحيح في رايه لا يجوز أن يكون أدبا طبقيا يتجه الى

والنغمي بأدبه ظاهرة سائدة عند كل الرومانتيكيين .

وأدت المقابلة والموازنة بين الأدب الفردي من جهة والأدب الشعبي من جهة أخرى أن تصور الرومانتيكية أن الأدب الشعبي خلق جماعي بمعنى أن الشعب بكامله يلتقي في خلقه وإبداعه ولا فضل في هذا لفرد على آخر . والواقع أن الأدب الشعبي ليس إلا خلقا فرديا لقي استجابة وتعديلا من المتلقين ، فالقدرة الخلاقة للشعب إنما تكمن في أفراد الممتازين الذين يبدعون ما يتلقاه الشعب بلبية للرغبة والحاجة الكامنة في نفس الجماعة فالواقع أنه ليس هناك خلق جماعي بالمعنى الدقيق لهذا التعبير . وعلى كل فقد اعتقد أصحاب الرومانتيكية بوجود ما أطلعوا عليه روح الشعب واعتبروه كائنا متميرا يستطيع الخلق كما يستطيع الأفراد ذلك في الأدب العتيق .

ولاحظ الرومانتيكيون أن الأدب الفردي متأثر بتأثيرات أجنبية . واعتقدوا أن الأدب الشعبي بعيد عن هذه التأثيرات ، وذهبوا أبعد من هذا إلى محاولة العثور على بعايا من المعائد الحمائية القديمة في العقيدة الشعبية الألمانية وكان هذه ليست إلا انعكاسا لتلك . وكلما زاد ولهمسم بالدراسة أمعوا في محاولة اكتشاف رواسب الماضي الجرمانى السحيق في الحياة الشعبية ، وأدى هذا إلى قليل من النتائج ذات القيمة وإلى كثير من المغالطات والتصميمات الساذجة .

وإذا حاولنا أن نلقى ضوءا على ما قام به أصحاب الرومانتيكية من جهود في المأثورات الشعبية ، فلا بد وأن نذكر الأخوين جرم ، وينعمد الرأي على أنهما مؤسسا دراسة اللغة الألمانية كما أن لهما فضل بداية المعجم الألماني الضخم وقد أصدر الأخوان جرم سنة ١٨١٢ مجموعة من القصص أطلقوا عليها اسم قصص حرامية للأطفال والمزارل ثم تلتها مجموعة أخرى سنة ١٨١٦ بعنوان حوادث ألمانية ثم أصدر يعقوب جرم سنة ١٨٣٥ كتاب في « الميثولوجيا الألمانية » .

وكل هذه الكتب قامت على أساس جمع المادة من أفواه الرواة العارفين بالتراث الشعبي . وكانت فكرة الانقصاد كامنة وراء حركة الجمع والتسجيل ، فقد ساد الاحساس آنذاك بأن هذا التراث - المعبر عن جوهر الشعب ومعناته الجامع لأشتاته والمذكرى للروح القومية فيه - مهدد بالضياع . وأمس الرومانتيكيون بأن حفظ هذا التراث ضمان لحماية الشعب من النفوذ الأجنبي ، وذلك أن الشعب إذ سبر غور نفسه وعرف وحدته وتأكدت له مقومات قوميته سيكون ذا قوة معنوية عالية أمام أي نفوذ أو سيطرة من الخارج وسيكون هذا خير مؤكد لوحدته وصمان لاستقرارها .

ثالثا : « ريل » والقوانين الطبيعية للحياة الشعبية .

لعل من الطريف أن يكون المؤسس الحقيقي لعلم المأثورات الشعبية الألمانية ريل (١٨٢٣ - ١٨٩٧) أستاذًا تكتية علوم البولة (التجارة والاقتصاد) بجامعة ميونخ لا بكلية الفلسفة (الأدب) ومستشارا لملك بافاريا في شئون السياسة الداخلية وهذا ما يذكرنا بشخصية يوستوس موزر . تناول ريل الحياة الشعبية بحثًا عن « القوانين » التي تسيطر على « تطورها » وينبغي أن نقف وقفة قصيرة أمام هاتين الكلمتين ، فالواقع أن العكس في النصف الثاني من القرن التاسع عشر كان في حالة ذهول وأعجاب وتطلع نحو العلوم الطبيعية لقد كانت العلوم الطبيعية قد أحرزت من التقدم ما جعل العلوم الانسانية تحاول اللحاق بها والتوسل بوسائلها ووضع اصطلاحاتها .

فإذا كان علماء العلوم الطبيعية قد اكتشفوا في مجالات بحثهم وجود «قوانين» ، فقد حاول الباحثون في العلوم الانسانية أيضا البحث عن «قوانين»

وفي غمرة البحث عن هذه القوانين تقدم ريل لبحث عن قوانين الحياة الشعبية أو على حد تعبيره عن « القوانين الطبيعية للحياة الشعبية » وهناك أمر آخر ينبغي أن نؤكد وهو أن

وعرضها عرضا واضحا ثم دراستها بعد ذلك دراسة مقارنة . ويؤكد ريل أهمية المقاربة في مقاله « علم الماثورات الشعبية » إذ يقول : « إن هذا العلم ذو طبيعة مقارنة وعواييه يستخرج بطريق المقاربة » . وهكذا نرى أن هذا العلم يقوم عند ريل على نهج تاريخي مقارن لاستخراج قوانين تطور الحياة الشعبية ، أما مقومات هذا العلم فهي في رأى ريل تتركز في بحث : الأصل واللغة والعادات والبيئة السكنية وبحث هذه الأمور الأربعة يتيح في رأى ريل التعرف على قوانين الحياة الشعبية . وهذه القوانين هي عنده خير مقدمة لدراسة علوم الدولة والادارة .



النصف الثاني من القرن التاسع عشر تأثر بتظرفية « النشوء والارتقاء » تأثرا بالغ المدى ، وبلغ الإعجاب بالداروينية مبلغا جعل كل علم من العلوم الإنسانية يحاول أن يكتب تاريخا ، فكما درس دارون تطور الكائنات الحيوانية حاول علماء اللغة دراسة تاريخ اللغة ، وعلماء الأدب دراسة تاريخ الأدب ، ودارسو الفلسفة كتابه تاريخ الفلسفة كما عني الباحثون في الاقتصاد ببحث التاريخ الاقتصادي ودارسو القانون بتاريخ القانون ، وصصة عامة فقد ظهرت « المدرسة التاريخية » في كل فروع العلوم الإنسانية . ونادى ريل في هذه الأثناء (١٨٥٨) بعلم الماثورات الشعبية علما مستقلا ووصفه بأنه « علم تاريخي » قال ريل في بحثه القيم « علم الماثورات الشعبية » سنة ١٨٥٨ أن هذا العلم « شيء بدأ خلقه في المائة عام الماضية ولما يتم تكوينه إلى الآن » ولا شك أن ريل يعنى بالمائة عام السابقة عليه جهود مؤرر وهررد والأخوين حرم وغيرهم ، همهم اليهود التي قدمت معلومات احصائية عن الحياة الشعبية ومجموعات من الاقاصيص والامثال والملح وشذرات عن العادات والتقاليد الشعبية بيد أن ريل نقد اليهود السابقة عليه بأنها لم تخرج عن مرحلة جمع المادة الخام حينا غير منهجي ، ولم تخرج قط إلى بحث هذه المادة بحثا علميا . ونادى ريل في كتابه « دراسات حصارية » بضرورة بحث الحياة الشعبية على نحو علمي ، يقول : « أن مجرد معرفة حقائق عن الحياة الشعبية لا يعنى وجود بحث علمي عن الشعب ، فلا بد من أن يضاف إلى هذا معرفة قوانين الحياة الشعبية وعرض مظاهرها عرضا متكاملا » . وبلغت النظر في هذه العبارات قول ريل « قوانين الحياة الشعبية » . ويقول ريل في مكان آخر من نفس الكتاب : « تسعى أن نحطو من الخرافات إلى الكلوان يكون هدف اكتشاف فكرة عامة أو طابع مبرر للشخصية الشعبية » وهذا في رأينا أهم من تسجيل رواية غريبة لكلمة عامية أو تشييد شيعي أو عادة » . فهو يرى إذن أن جمع المادة ليس هدفا في ذاته ولا بد من تقسيم هذه المادة

المأثورات الشعبية والإلهام الفني

العادي من سلوك أو تعبير يحقق به ذاته العردي
والجمعية . ولم يكن مصادفة أيضا أن تظهر
مجموعات كبيرة تنظم الأغاني الشعبية
والحكايات وكثيرا من العادات والتقاليد الشعبية
وأدى هذا إلى محاولات كثيرة لتفسير هذه
الظواهر واستخلاص مقوماتها وعناصرها والحكم
عليها . والخروج إلى الميدان العملي في نشر
وأحياء تراثنا الشعبي اقتصر أولا على الأدب
الشعبي وقد تمثل ذلك في جهود كثير من
الدارسين والباحثين .

ولكنه لم يلبث أن انتقل إلى الفنون الشعبية
الأخرى ، وخاصة في مجال المسرح وفنون
التشكيل . ومع أن حركة استلهم أحياء
تراثنا الشعبي في الميدان العملي لا زالت في
بدايتها فإن الجهود المبذولة توقعنا على نتائج
تبرر بالخير .

ومن ينظر في إنتاج أدبائنا في السنين
الأخيرة سوف يلاحظ أنهم قد احتفلوا « بالموال
الشعبي ، فاستأثروا باهتمامهم ، وفتنهم
برموزه ، فأنصرفوا إليه يستلهمونه ،
ويقتضون أعمالهم وخاصة في المسرح .
ونحن في هذه المجالة نقرر نظرتنا على
الأدب المسرحي في الآونة الأخيرة ، راجين أن
يهتم الدارسون بتأثير المأثورات الشعبية في
فنون التعبير الأخرى ، من تشكيل للمادة ،
وموسيقى ، وحركة وإيقاع .. وغيرها .
وتبدو ظاهرة استلهم المأثور الشعبي

تنبه الناس من قديم إلى مأثوراتهم
الشعبية ، فاعتنوا بها ، ولكن هذه العناية لم
تكن مقصودة لذاتها ، ولم يحاول الدين
جمعوها أو مسجلوها أو أشاروا إليها أن
يخصصوها لمهج بقي بطبيعتها ، ومن ثم لم
يشغلوا أنفسهم باستخلاص القسوس التي
تصدر عنها هذه المأثورات من ناحية أو التي
يعسین على تمييزها واستخلاص قيم الحسن
والجمال فيها من ناحية أخرى .

ولكن العناية بالنظر إلى المأثورات الشعبية
على أساس علمي لاشك جديدة ، ترجع إلى
هذا العصر الحديث ، ونحن نستطيع دون شك
أن نرى العلاقة بين أحياء هذه المأثورات وبين
الوعي القومي ، فما كان لها أن تبعث أو تدور
إلا في ظل النهضة القومية التي عمت أوروبا
 وأمريكا منذ أوائل القرن ١٨ ، ثم انتشرت -
ولا تزال - في آسيا وإفريقيا خلال هذا
القرن .

ويحدد الأستاذ « الكسندر كراب » مقاييس
حركات أحياء التراث الشعبي العالم في إطار
موجتين متتابعتين ، أحدهما تلك التي
صاحبت حركة اكتشاف الإنسان لنفسه
(أوروبا بعد العصور الوسطى) ، والأخرى
والأحدث حركة اكتشاف الإنسان للفكر للرجل
العادي (التودتان الفرنسية والصناعية) .
ولم يكن من قبيل المصادفة إذن أن تظهر
أفكار ومؤلفات تدعو إلى جمع ما يصدر عن الفرد

بیتام: احمد مرسی



واصحة في كثير من إنتاج الأدباء والعلماء في العالم كله ، فهم يحددون الموضوع القديم ليصنعوا اليه تفسيراً جديداً ملائماً لموقفهم المعنى والاجتماعي ، أو معبراً عن نظرة خاصة تجاه الحياة والعصر ، أو غير ذلك من المواقف والخصائص التي تميز كلا منهم . ونحن نذكر هنا سبيل المثال ، لا الحصر ، ما فعله « جان جيرودو » حين اتحد « الكترا » رمزا لا للانتقام وحده كما فعل القدماء ، بل للعدل أيضا ، وخدمى مسرحيته نقداً للحياة والمجتمع في فرنسا في فترة ما بين الحربين ، نقداً سياسياً ، ورجال الدين وغيرهم .. وكذلك فعل « جان بول سارتر » في مسرحيته « الدباب » فقد جعل من « أوريست » (شقيق الكترا) البطل ، ولم يقف عند فكرة الانتقام من الأم الخائنة ، أو فكرة تحقيق العدل ، والقدر الاجتماعي والسياسي كما فعل « جيرودو » بل على فكرة الحرية السياسية التي جعلت « أوريست » يقف موقف الثائر على « ريوست » المعارض له ، والتي تحمل الإنسان الحديث نقب ثائراً على كل شيء ، غير محتفل بشيء إلا بحريته التي تجعله إنساناً يحيا ليفعل ما يشاء أن يفعل .

ومما هو جدير بالذكر أن اسلهم المأثورات الشعبية ليس وليد هذا العصر كما قد يبادر إلى تسعين ، وإنما هو قديم جداً ؛ فنحن نرى شعراء اليونان القدماء ، فإن « إيسخولوس » وسوفوكليس وبوريبيديس قد عرضوا لحياة الأبطال والآلهة على المسرح في أعمالهم ، كما فعلوا عن الكترا وأجاممنون وكليتمنسترا وأوريست . وكما فعلوا في قصة « أوديب » وهي التي أثرت في أعمال كثير من الأدباء بعد ذلك مثل « دوايدن الشاعر الإنجليزي » والفيري الإيطالي ، وكورفي الفرنسي وكذلك فولتير ودي سييس وشيشيه ، واندريه جيد ، وجان كوكتو وتوفيق الحكيم وغيرهم مما يضيّق بنا المجال عن حصرهم . وهكذا فإن هذه الظاهرة قد أتاحت للفنانين أن يجدوا في المأثورات منهلًا سخيا ينهلون منه ، ويعبرون به عما يريدون ، وهم في ذلك يستقلون دون

شك الاطار الأسطوري الذي يضفي هالة من السحر والغموض الفخمين ، التي كان لها أكبر الأثر في احتفال الناس بهذه الأعمال ، وأعجابهم بها .

وقد شهد جيهور اسرح في مصر في الآونة الأخيرة عدة أعمال مسرحية اعتمد أصحابها على مواويل شعبية شائعة ، فحصلوا منها موضوعات لمسرحياتهم . فقد مثل « لنيل فاضل » مسرحيته « أدم الشرقاوي » ولشبيب سرور « ياسين ونبيه » ولشوقي عبد الحكيم « شعبية ومتولى » و « حس وبهيم » غير أعمال أخرى يزعم أنه استلهمها أيضا من المأثور الشعبي مثل « المستحبي » و « ملك عجوز » ، « والخيال » .. الخ

وقبل أن نعرض لهذه الأعمال المسرحية لابد من أن نشير في إيجاز لبعض أشكال الاستيحاء المعنى ، فقد يكون الاستيحاء يعرض الأسطورة أو المأثور الشعبي ، مع إبراز المضمون الاسامي فيه ، أو تفسيره في ضوء قصص معاصرة أو معاهيم فلسفية يتبناها الفنان كما فعل سارتر في الدباب . وقد يستلهم الفنان في استيحائه الصورة التحريدية للعمل الملهم بما يتوافق والتكوين الذي ارتضاه لها من جهة ومن جهة ثانية بما يتناسب مع المضمون الذي يريده . وهناك شكل ثالث يتجلى في حضور النموذج أو المعنى الأسطوري في جميع أعمال الفنان وقد يتحدد هذا الحضور حتى يصبح فكرة أو رمزا يسيى الفنان عليه معاهيمه .

وقد يقوم الفنان بخلق أسطورة جديدة ذات أبعاد شبه زمانية ومكانية تختلف عن الأبعاد الأصلية للأسطورة التي تنمى معها في المضمون ، أو أن يخلق أسطورة ذات معاني ورموز يتكرها بنفسه دون أن يكون لها وجود سابق .

فإذا نظرنا إلى هذه الأشكال العامة للاستيحاء وحاولنا أن نصف أعمال كاسا فانتا ترى من إحسان أن نعرض أولا للأفكار العامة في الأعمال الملهمة ، ثم تنتقل بعدها إلى الأعمال المستلهمة .

والعمل المسرحي الذي نعرض له الآن هو ،

مع بطل القصة التي يحكيها الموال ، لكي يجعله يعبر عن المصائب الجديدة التي يريد التعبير عنها ، ومن ناحية الشكل فقد افاد أيضا من الموال اذ أنه كان يستحدث في بعض الأحيان نوعا من التوازي الفني بين الموال وبين حدث الذي يدور على المسرح .

ويذكر العمل التالي الذي يعرض له وهو مسرحية « ياسين وهدية » يتفق في المضمون الذي يراد التعبير عنه مع مضمون المسرحية السابقة ، فهي كسابقتها تعتمد على موال شهير بعنصر العنوان ولكنه يختلف عن موال « ادهم الشرقاوي » في أنه يحكي عما حدث بعد مقتل ياسين .

والذي يبدو هو أن ياسين كان هو الآخر حارجا على العالون ، وأنه قتل في النهاية ، وليس بي أيدينا - في الحقيقة - مايعينا على تكوين رأي صحيح . من وجهة نظر وقائع الأحداث .

وعلى أية حال فإن القصة الشعرية التي رسمها « نجيب سرور » والتي أحدثت شكلا دراميا تتصور « ياسين » تصورا آخر ، وتجعله يعبر عن مصائب ثورية جديدة ، كما أنها تدور فوق أرض أخرى اختارها المؤلف لأنها أكثر شحيصا للمصائب التي يريد أن يحكي عن « بهوت » ويوجه حديثه :

- للعمال .. للزراة ..
- أقص للعرايا للنجاة ..
- للكادحين تحت الشمس ..
- للسائرين فوق كل أرض

لراحين في السهول ، في الاديال ، في الجبال وهو يعتمد في قصته الشعرية على السرد الذي تتخلله حمل حوارية قصيرة لا تشكل مواقف مسرحية متكاملة ، أو حدثا دراميا تاما . ويحافظ على الشكل المألوف للراوي الذي تعرفه مجتمعاتنا الشعبية ، فهو يعرض على لسان الراوي للشخصية الرئيسية ليضعها من الخارج ، ومن الداخل ، ويجمع في يده حيوطا ثلاثة تتداخل معا ، يصل المحيط الأول بين ياسين والأرض ، ويصل الثاني بينه وبين الباشا الانطاقي ويصل المحيط الأخير بينه وبين

مسرحية « ادهم الشرقاوي » والمسرحية تأخذ اسمها من الموال الشهير بهذا الاسم ، وعلى الرغم من أن ادهم الشرقاوي عند مجرما من وجهه نظر القابول الوضعي إلا أن الموال أشاد بطولته ، وشجاعته . فالموال يمثل بطولته العرف ضد القانون الوضعي . ان ادهم يابى الاعتراف بأن ولي القصاص هو الدولة ، ومن ثم فإن الصراع الأساسي في القصة يدور حول هذا السؤال « من هو ولي القصاص » . الانسان أو الدولة ؟؟ وبالطبع فإن الموال يجيب ببساطة « ان الانسان هو ولي القصاص » ذلك لأن الدولة في ذلك الحين لم تكن دولة ، ولم يكن القائمون على أمره من مواطنيه فقد كان الذين يتحكمون في معدرات أموره غرباء عليه ، يبعدون عن قلبه ونفسه وعقله جميعا . من هنا انطلق الناس يتفنون بأدهم فقد كان بالنسبة لهم تجسيدا حقيقيا لما يعمل في نفوس كثير منهم .

ويسرد الموال مغامرات ادهم ، وينتهي بمقتله بعد أن حاصرت قوات الحكومة بعد أن وشى به صديقه .

ستقل بعد ذلك الى المسرحية لنرى ماذا افاد المؤلف من الموال ، انه يصور قرية تعيش تحت سلطان أحد الاقطاعيين (عارف باشا) ، الذي ينكل بأهل القرية ، وبكل من يقف حجر عثرة في سبيل تحقيق مطامعه ، وفي هذا الجو ينشأ ادهم في كفاة عنه (سالم) بعد أن راح أبوه صعيه لنظام الاقطاعي المستبد ، وكما سرى بعد ذلك اذ يريج (الباشا) سالم الشرقاوي لأنه يعرقل تنفيذ مشروعاته ، وبإزاحة سالم من طريق (الباشا) لا يبقى غير ادهم لكي يحسم حدة الصراع بين الاقطاعي وبين أهل القرية ، والمؤلف يركز على ادهم فيجعله يطلا ثائرا على الظلم والاستغلال ، لصالح أهله .

لقد اعتمد المؤلف على قصة الموال ، ولكنه لم يأخذ منها كثيرا ، انه يستقل القصة أو الموال ليصمم منها أرضية تقف عليها الأحداث الجديدة ، والعلاقات الانسانية المستحدثة ، ولم تقف استفادته من الموال الشعبي عند هذا الحد ، بل انه افاد أيضا من تعاطف الجمهور

بهيبة . وتلتف هذه الخيوط جميعا ليلتحم
الدائي الشخصي ، بالواقع الاجتماعي الخارجى
ويمثل الصراع حادا عبيدا بين الحب والكراهة
الحب للأرض ولبيته . والكراهة للاستغلال
والاقطاع .

والموقف الذى يريد المؤلف التعبير عنه هو
علاقة الانسان بالمجتمع ، فهو لا يهتم بالمصير
الفردى بقدر ما يهتم بمصير الجماعة كلها ،
ومن هنا لا يظهر الحب فرديا يعبر عن نوازع
فردية وانما يستخدمه « نجيب سرور » ليعمق
عن طريقة حدة الاحساس بالظلم فى نفس
بطلة ، ثم ينطلق منه الى التأكيد على ضرورة
الثورة التى يجب أن تكون هدف كل « بهوت »
فى مصر .

أما الممثلان المسرحيان الثالث والرابع اللذان
نعرص لهما بعد ذلك هما (شفيقة ومتولى ،
« وحسن بعيمة ») ، وهما يعتمدان أيضا على
المواهب الشهيرين الباقين بعد موالى « آدم
الشرقاوى » و « ياسين وبهية » . والموال الاول
(شفيقة ومتولى) يحكى قصة النار للعرض ،
فمتولى سجين التقاليد التى تتحكم فى عادات
الناس ، فى أعمالهم ، وشفيقة قد خرجت على هذه
التقاليد ومن ثم وجب الاقتصاص منها بعد أن
لحق العار أباه وأخاها وعائلتها كلها ، وولى
احصاها هنا لما هو فى غيره من المواويل ،
ليس القانون الوضعى ، ولكنه العرف الذى
يررس سلوكا معين ، وسيجة محددة اراد مثل
هذا العمل الذى آتته شفيقة . والموال يتخذ
من صعيد مصر قيدا بين أسسقوط وجرجا ،
مسرحه الذى تجرى عليه أحداث قصته .

وتأخذ المسرحية الخط الرئيسى من الموال
فشفيقة قد سقطت ، ولكنها لم تسقط برغبتها
أو بإرادتها ولكنها دفعت قسرا إلى السقوط
لتفى بدين يشغل كاهلها ، ثم تف به من قبل .
إن القدر هو الذى ينشر ظلاله القاتمة على
الجميع ، ولا بد من السقوط ، وإرتكاب الخطيئة
التي لا فكاك من قبضتها . ومتولى فى المسرحية
ليس ذلك المنتقم القاسى القلب الذى جاء
ليقتل اخته كما فى الموال ، ولكنه قد جاء
ليخلصها من ذلك المكتوب الذى يجثم على

صدرها . . . ليخلصها من جحيم الحياة التى
دفعته بها إلى هذا الموقف . ونكاد صورة
« شفيقة ومتولى » تشبه إلى حد كبير صورة
« الكترا وأوريسيت » فالكترا تنتظر أخاها
أوريسيت لكي يخلصها من أمهما التى خانت
أباهما ، وقتلته بمساعدة عشيقها .

وتسير مسرحية « حسن وبهية » فى نفس
الخط إلى حد ما ، وهى بالطبع تسلمهم الموال
المشهور بذلك الاسم أيضا ولكن التركيز هنا
على « المقدر والمكتوب » أكثر مما هو فى
المسرحية السابقة ، ربما لأن الموال يركز على
« المقدر والمكتوب » أيضا ، فهو العامل الرئيسى
المؤثر الذى يوجه مصائر أبطال القصة .

لو كنت أعلم بأن الوعد هدارى
لا كنت أطلع ولا أخطر قط من دارى
وارضى بقليله ، وأقول للقلب هتدارى
دارى على بلونك ياتلى ابتليت دارى
والقصة هنا تدور حول حب « حسن
المصواتى » ل« بعيمة » ، واشتقاق أهل بعيمة من
حسن : ادى سار إلى حقه نارادته رغم
معرفة بما يسطره ولكنه ؛
قال حببت مايسدى والرعد غطى عليه
عصب مايسدى

ياووعة الشوم واما إلى جليتها بيدى
وعندك ومكتوبك ياقلبي منه تروح على فين
واللى انكتب على الجبين لازم تراه العين
ويتكرر الحديث عن المقدر والمكتوب فى الموال
أكثر من مرة ، وهو الذى ساق بعيمة لتحب
حسن ، وهو الذى ساق جثة حسن لكي تعود
إلى بلده بعد مقتله ، وهو الذى جعل أبة عمه
تذهب إلى المردة لتلا جزار الماء . . .
حدوا الجنة وراحوها فى وسط الموج وآهو
بيجرى . . .

مسرح الغريب يروح بلده . . .
وفصلت الجنة تعوم وترسى . . .
لما رسى على مودة بلده . . .
وينتهى الموال بهذه الوصية التى أراد بها
الراوي أن يجمع خيوط الموال ، وأن يلخص
أحداثه .
وأوصيك ياغريب ماتحب بره عن بلدك . . .

بحون يا غريب وتحزن عليك بلدك ..

وحيل يحرىب ان يحير وعملوه بلدك ..

ولما فعل الاسناد شوقي عبد الحكيم من

فعل في « سميعة رمثوني » ، حانه في « حسن

وبعيمة » قد اسقط كثيرا من تفاصيل العصة ،

وان احتفظ في حلقة الصورة التي رسمها

بذل مقومات العصة ، والمسرحية تبدأ بحيث

نوحى للجمهور بما حدث في رمور بسيطة فالام

يجرى خلف الديك لتمسك به وتعهده للذبح ،

وبدبت بطيعة الحال يرمر الى حسن ،

وبعيمة تقف على السلم لتشاهد مايفعله أمها

كما حدث بالصبيط يوم مقتل حسن ، والأب

غائب عن الدار ، لم يشهد ذبح الديك ، كما

لم يشهد ذبح حسن ، ولكنه يعرف ما يحدث ،

ويعلم به . ويحدد مايجول في نفس نعيمة من

احساس بعقابة الجرم الذي ارتكبه رغم مرور

سنوات طويلة عليه حيوط الصراع في

المسرحية . ان المؤلف لا يريد ان يعرض لنا

ماحدث في القصة التي استلهمها ، ولما يركز

على تأثير ماحدثت على كل شخصيات

مسرحيته . وهو من هذه الناحية يبدأ من حيث

انتهى الموال .

ونتفق هذه المسرحية في مضمونها الرئيسي

مع الموال في اتركيز على دور « المقدور والمتنوب »

في تحديد ماهية المسؤولية ، والحرية .. هل

يظل الانسان يجتر ماضيه ، نادما ، ملقيا

بنبعة افعاله على غيره ، أم يتعص الماضي عنه ،

يبحث احصى في حاضره ، نحو المستقبل الذي

يصمعه بيده .

المجوز (٣) : وايه الى كان في اي بلدك

تعمله .. بمعنى المكتوب ؟ !

نعيمة : ذا لارم يتمتع .. (تتوقف) اصل

المكبوب ذا وحش .. سجن .. ومعيش مكتوب

من برانا .. احنا الى بنمشي له برجلينا ..

(فترة) .. وحسن جه للموت .. (باتهام)

شيعاء هنا ع السلالم .. (تواجه السلالم)

شفته بعنيه دى وسمعت صراخه بودانى وهو

يلطش في الحيطان ، وماعيطتش عشمسار

المكتوب ..

انه يجيب على السؤال على لسان نعيمة ،

وبدنه رغم ذلك يصور نعيمة وغيرها من أبطال

اعماله على أنهم أشخاص مسئولون الإرادة ،

مختصون واندن مشترك في الخطأ حتى لو لم

يتشارك فيه ، وان الخطيئة الاصلية هي التي

تجرح في مصير الانسان ، وتسيطر عليه .

ان كل شخصية تتعرض من مسئوليتها فيما

حدث ، وتلقى تبعته على غيرها .. شقيقة تلقى

التبعة في سقوطها على عاتق هنادى ، والأب

والأم في « حسن وبعيمة » يعتبران نعيمة هي

المسئولة عن مقتل حسن ، وهي بدورها تلقى

الذم ، والخطأ على حسن لأنه هو الذي سعى

الى حنعه رغم معرفته بما ينتظره .. وهكذا ..

وملاحظة أخرى لاشك تظهر في مسرح شوقي

عبد الحكيم هي ان شخصياته رغم محاولاتها

الخلاص من أسر الواقع أو المقسدر ، الا انها

تبدو غير جادة في محاولاتها للخلاص ، فالدبر

بطلبون الخلاص ، ينتظرون مخلصين لن يأتوا

وهم اذا أتوا ، انما يأتون فيما يشبه الحلم ،

ولا يأتون في الحقيقة ، ومن هنا فاهم في

النهاية يبكون وكأنهم يضربون بأذرعهم في

الهواء حتى تخور قواهم ومن ثم يستسلمون

للأمر الواقع . ويسيطر أيضا على الجو العام

لأعماله جو سوداوى قائم متشائم ، يحسبه

خطا جوا مصريا ، ومن هنا فهو يزعم دائما أنه

يشىء مسرحيا مصريا أصيلا في شخصوه ،

وفكرته ، وتقديسه ، وعامة ؛ في طائره الخارجى

والداخلى على السواء . وذلك على الرغم من

تأثره بتشكيلة كبيرة من المذاهب المسرحية

المختلعة ، قديمها وحديثها على السواء ،

واستخدامه لعناصر أجبية في مسرحه .

فالأنصبة ، والكورس ، والحوار المتداخل ،

والجمل المنقطعة ، والمونولوجات الداخلية ..

الج لاشك انما دخلت الى مسرحه من تجارب

المسرح العالمى الطويلة ، منذ المسرح اليونانى

القديم ، حتى الآن ..

والظاهرة الأخرى التي تلمت النظر هي

غلبة الحس التشكيلى عليه ، فالحلقة مجمدة

في مسرحياته ، لا تنمى ولا تتطور ،

وشخصياتها نمطية ، وعلى ذلك فان المسرحية

ببدر مسطحة ، تسير في خط واحد ، وتسيطر على صاحبها فكرة واحدة هي أنه ينشئ مسرحاً مصرياً شعبياً أصيلاً .

وقبل أن نخلص إلى محاولة تصنيف هذه الأعمال ووضعها في مكانها من استلهاهم الماثور الشعبي نعرض لمسرحية غربية ترجمت حديثاً وقدمت على مسرحنا هذا الموسم ، هي « جسر آرتا » وهي تعتمد أيضاً على أغنية شعبية يونانية ، وتستلهم عادة شعبية ماثورة أيضاً ، وعلى الرغم من ذلك فإن « جيسورج ثيوتكا » مؤلف المسرحية قد سلط الضوء بقصة هذا الجسر على قضايا إنسانية شغلت الإنسان من قديم ومازالت تشغله إلى الآن وسوف نقلل تشغله في مستقبل حياته . . أنها قضايا الحرية والعدالة والمسئولية .

إن المسرحية تحكي قصة ذلك « الجسر » الذي أراد أبناء « آرتا » أن يقيموه على نهر فريتهم . فهم يبنون الجسر طوال اليوم ، ليصبح أنعاصاً في اليوم التالي ، وكان قوى شريرة تتجدهم ، وتعسد عليهم عملهم : خمسة وأربعون بناء . . ومن الصبيان ستون . .

مصوا يبنون على نهر آرتا جسراً . . .
حيلة الأيام يبنون . . ثم يمسى بالليل
نهاراً . .

إنهم تصودوا أن يصبحوا بزوجين من المدحاج ، يدحاج لتسهيل دماؤهما فوق موقع البناء ، تيمناً واستبشاشاً بقوة البناء ، ومصوده ، وهي عبادة استمرت عندهم منذ أسلافهم الأوائل . من هذا التقليد يطلق « جورج ثيوتوكا » ، ففي مفهوم التضحية هذا تتركز خيوط الصراع ، ومنه تبدأ « إن » رئيس لبائين « مطالب بكى يرفع جسره بأن يضعى بزوجته الطيبة التي يحبها حباً جماً ، أو أن يصرف النظر عن بناء الجسر ، فهو لن تنهض له قائمة إلا ندحى الروحة الحميلة تحت أنقاصه . وكبير البائين هي حيرة من أمره ، مما من سبيل للتوفيق بين بنائه للجسر ، وعدم قتله زوجته . إن « ثيوتوكا » يصور هنا محنة الإنسان الإنسان الذي يتصف بالحرية ،

ويقف بحريته هذه في مواجهة القدر . . إن الحرية هنا هي بؤرة الصراع أدن ، ولذلك س لا يصف عند حد الصراع بين مايمثله الجسر ، وما تمثله الروجة في نفس كبير البائين ، ولكنه يركز هذا الصراع في محنة الإنسان الذي يبحث عن حريته ، الذي يريد أن يحفظ لوجوده ، ومستقبله بمطلق إرادته . . ولذلك فالتناهم إلى أي حد وصل الصراع في نفس كبير البائين عندما يصرح :
الأدوات . . الجير . . الملاط . .

ليس الذنب ذنب أحد . . أبهنا الروح الصائفة

هيا تعالوا بنا لنتمهي . . لنححر . . تعالوا بنا نسجو . . لعد بشرنا من جديد .
وعندما يقول :

هيا . . هيا . . عمل . . حرية هيا طريقة أخرى أيضاً

في سبيل مشروعنا الكبير . . في سبيل حريتنا العالية .

ولكن هذه الحرية الجسودا تقضى عليها كلمات « المساعد » عندما يقول « للعجوز » المفجوعة في ابتها ، « للضرورة أحكام ونحن أداتها » ، وهكذا يتبدد تساؤل كبير البائين .
« ألسنا رجالاً أحرار أقوياء » . .

ألسنا شجعاناً غير هياين تجري العتوة في دمائنا . .

أبسطوا الشراع . . لتحيا الحرية . .
والحقيقة إذن أنه قد فقد حريته ، وأصبحت الحرية والعدالة مجرد كلمات جوفاء لا معنى لها ، وذلك على الرغم من أن « ثيوتوكا » يصرح على أن الإنسان حر ، مسئول عن أفعاله فالزوجة قد ذهبت إلى حتفها بمحض رغبتها ، وهي تعرف مصيرها تماماً ، ولكن « للضرورة أحكام ونحن أداتها » .

وإذا كان « ثيوتوكا » قد استلهم العبادة والأغنية الشعبية ، فقد جعل الأغنية تصاحب الحدث الدرامي أيضاً ، بحيث تعد الكلمات صدى له ، وروحه النابضة . . إن الأغنية تعرف كل شيء . . كانت هناك . . وهي الآن على كل لسان . . بالأغاني الشعبية والمواديات

مصر أو اليونان أو في غيرها ، مع الاعتراف بالطلع متفاوت اتقان كل منهم لأداته التي يعبر بها . ولا يعوتنا أن نشير إلى أعمال بعض كبار الكتاب الذين لم يحرص لهم لضيق المجال ، « فايزيس » لتوفيق الحكيم مثلا كانت اطارا لحرص أفكاره الفلسفية والاجتماعية وفكرة الحب والوفاء .

أما مسرحية « شعيقه ومتولى » و « حسن وبيمه » فهي تسير في خط واحد أيضا يتفق مع فكر مؤلفهما ، فالمصمون أو النموذج الذي تقوم عليه المسرحيات يظهر حتى يكاد يصبح فكرة أو رمزا يبنى عليه المؤلف مقاهيمه ونظرته الخاصة .

وهكذا فإن حركة احياء التراث الشعبي واستلهامه ، وتطويرة لا تعنى في رأينا التكموس عن غايات التقدم ، مهما قيل بشأنها ، أو كانت لما تنضج بعد النضج الكامل ، الا أن لهذه الحركة في الواقع أثرا كبيرا من الناحية القومية والفنية . ففي احياء التراث الشعبي محافظة على كيان الأمة ، وتقاليدنا التي هي أبرز مقومات شخصيتها القومية . كما أن التراث الشعبي ، ثر زاخر ، وهو نبع لا غنى عنه للأعمال الفنية سواء في مجال الأدب أو الفنون الأخرى . ونحن اذا كنا نفتقر إلى عداوس فنية متميزة بشخصيتها القومية ، وأصالتها التي تستمد من أصالة البيئة والمجتمع التي تقف على أرضها ، انما يعود في الحقيقة إلى أننا لم نهتم بتراثنا الشعبي إلى الآن الاهتمام اللائق والجدير به .

والأمثال ليست مجرد كلمات تروى أو تنشر . . . بل هي في الواقع ببح لحكمة لا تنضب ، وتحتوى على حقائق تشاغلها الأرومان . « (١) » وقد استعمل ثيوتوكا الأغنية ليحسرها بها المأساة الانسانية ، ولعلها تلج روعتها في هذا المقطع عندما يصور عارف العود ما آل إليه حال كبير البنانيين بعد أن تحققت نسوة العجز ولعته الجميع ، وتذكروا له ، وأنكروه ، وأنكروا ما أتاه من فعل يقشرون منه الآن . . .

من ذا الذي أشعل النار في البستان . . .
فاحترق سور الكرمه واحترق البستان . . .
واحترقت أيضا الشجرتان الشقيقتان . . .
الأولى احترقت وسقطت . . .
والثانية احترقت وظلت قائمة . . .
تلك التي احترقت وسقطت انتهت متاعبها
أما التي احترقت وظلت قائمة فالتعاب
كانت أمامها كثيرة . . .

فكل من الزوجة وكبير البنانيين قد قتلا . . .
الزوجة ماتت فعلا ، أما هو فميت حي والمطل
ها أدن هو الاسنان . . . الاسنان الذي أقدم
على التصحية فعقد حرته مما دعاه إلى أن
يصيح . . . « تعالوا بنا نسحو . . . لعد نثرا
من جديد » .

وهكذا فإن الطفرة العابرة لهذه الأعمال المسرحية تصح مسرحيات « أدهم الشرقاوى » وياسين وبهية ، وحسب آرتا ، في خط واحد بعد استلهم مؤلفوها المأثور الشعبي مبرزين المصامين الانسانية في ضوء القضايا المعاصرة التي تثير النقاش في المجتمع الآن ، سواء في



العجوز الأممية

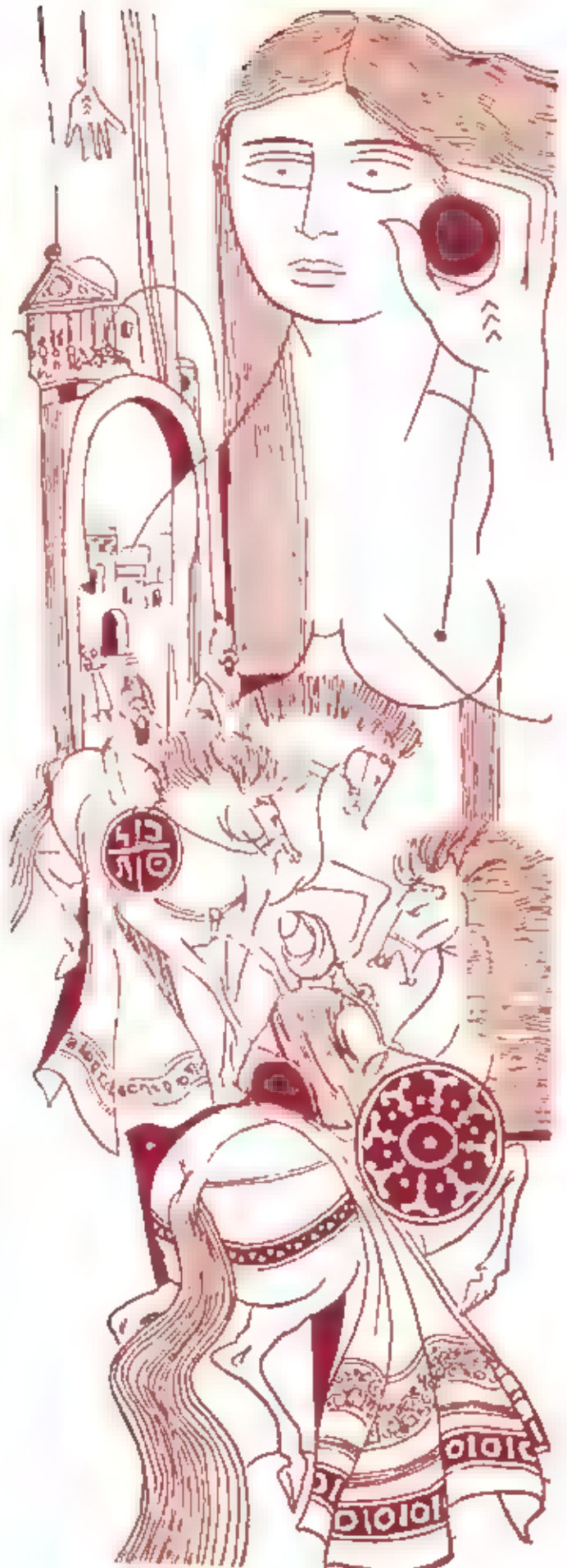
بينما كان رجل أعمى ومكافئ
يتخبط في طريقه في (ماتاسو)
أبصرته عجوز شمطاء فتطاهرت
بالعطف عليه ودعته للإقامة معها
في بيتها الواقع بالقرب من
سور المدينة *

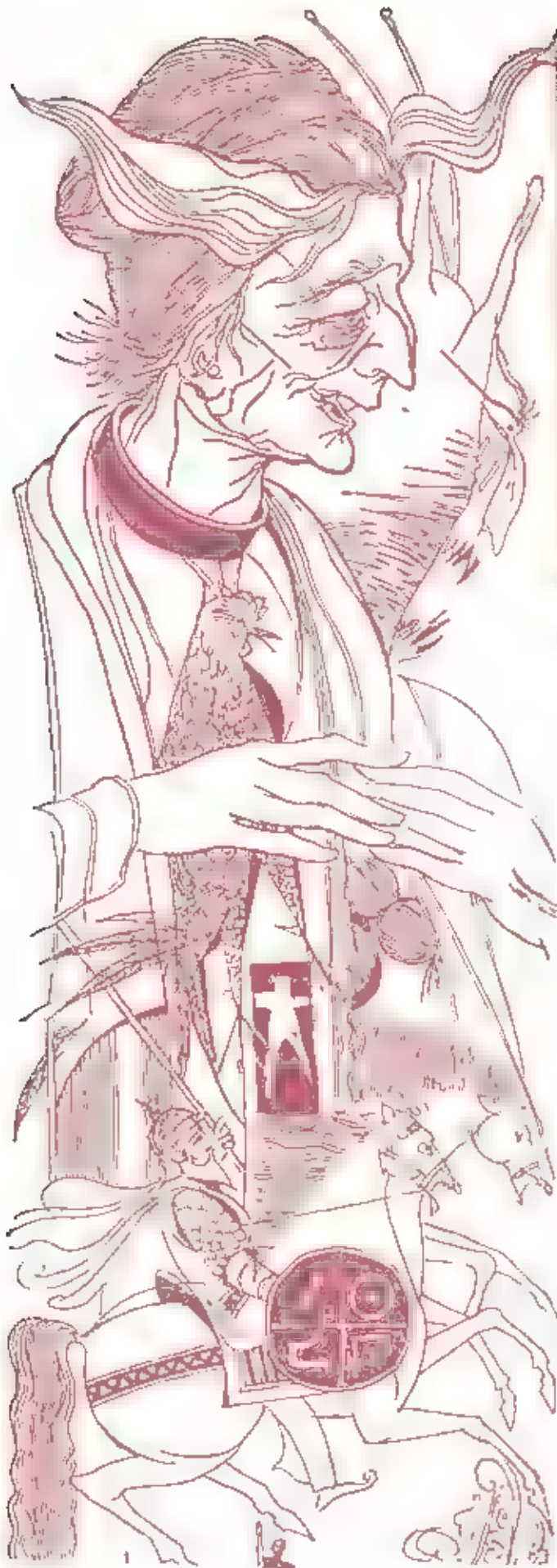
الأعمى : اني أقبل دعوتك وأرغب في الحياة
معك وليس معي الا هذه الساحة
وبها دجاجة وقمسل أن أنصرو
متسولا أوصيك بالدجاجة خيرا ،
والحفاظة على ما تضعه من بيض
(ولم يكدا الأعمى يفاد الميزل حق
ذبحت العجوز الفرخة والتهمتها
ومضى من اليوم أكثره ، فعاد
الأعمى وسأل عن دجاجته ؟ *

العجوز : ثعلب جاء واختلعها *

الأعمى : سمعوا مني الله خيرا منها (وحر)
يسعى وراء رزقه فعاد ومعه ماعز

(1) كثيرا ما يظفر كتابا ويكتبون هذا النقط الذي
يطلق على لغة مجموعة من القائل النيجيرية وغيرها
كما سطره ولكنه الأوروبيون أمي (حوسا) وسوانه
كما جاء في المراجع العربية القديمة التي وضعها
علماء غرب إفريقيا (حوسي) تألف حمانة





قصبة واحشية من الامت الشعري اللقم السواحلية للقلم الى العربية الدكتور فؤاد حسني علي

فاشهرت خروجه من الدار وباعتها
لجرار وعاد الاعشى فاحسرتة ان
ضسبعا (كرا) اقترسها فاسف
مها .

وعاد ومعه جبل قدست المعجوز
له سما فهدت على الجبل علامات
الصعب وانقادا للجبل من الموت
دعت الجزارين فتخروه ووضعوه
امام مدخل الدار ولما رجع الاعشى
اصطدم بالجبل وظنه خطبا وصعته
المعجوز امام المدخل فانهسا على
معلتها -)

المعجوز : ارايت خطبا له راس وسيتان .

الاعشى : وكيف هذا ؟

المعجوز : ان الخطب هو جبلك ، وقد نفق

الجبل ، لان الذي وهبه لك اختار

لك جملا مشحنا بالرماح .

(فتحسسه الاعشى)

الاعشى : سيعوضني الله خيرا منه .

(وخرج الاعشى الى حال سبيله ،

فاتجه الى القصر الملكي ، وصادف

هذا اليوم ان كانت القصر وليمة

كبيرة ، وادرجم القصر بوفوه

الزوار ، فلما فرغوا من الطعام ،
وزع الملك الهدايا على ضيوفه ،
وشاهد الأعمى جالسا عند مدخل
المجاز ، فأمر بإعدائه جارية
حسنة ، ليتزوجها ، ورجا
الملك الله أن يحسن جزاءه نظير عطفه
على الأعمى . فلما حضر الصبر
الفتاة الى الدار ، أخبر العجوز
قصتها وأنه سيتأهل بها ، ورجاها
العناية بها ، حتى يشتري لها
ثوب الزفاف وبعض الهدايا .

العجوز : سأبدل قصارى جهدي للعناية
بها ، وستلمس هذه العناية عند
عودتك .

الأعمى : الله يشهد ، حافظني عليها من أي
حيوان مفترس ، أو من رجل يبغى
حيارتها ، واني أمل ألا أفقدها .

العجوز : لن يفترسها حيوان ، ما لم
تعتبرني أنا ذلك الوحش الضاري
كما لم يحصل عليها رجل ، ما لم
أسلمها له بيدي ، وعند ذلك
سأكون أخبث من إبليس إذا
ما أصمت هذه الفتاة .

الأعمى : ان أحدا لا يعتقد أنك أكثر لؤما
وأشدّ صجرا من إبليس . هياك
الفتاة .

(تناولتها العجوز وانصرف
الأعمى الى حال سبيله)

العجوز : أيتها الفتاة انك جميلة جدا ، ولقد
وعدت الأعمى أن أعني بك
أتريدين الزواج به الليلة ؟

الفتاة : هذه رغبة الملك ، واني أريد
الزواج .

العجوز : انتظري قليلا
(وأعلقت العجوز باب الدار على
الفتاة ، وتوجهت بسرعة الى شاب
ثري ، حسن النية ، جميل
الهندام ، اشتهر بقضاء الليالي في
صحبة العتيات الجميلات ، كما أن
عبيق ماء الورد الذي يرضي به

مزله يعطر المدينة ، وعرضت عليه
الفتاة) .

الشاب : انك تساليني عن البقية الباقية
من ميراثي عن أبي ، فمن هي
الفتاة التي ستحضرينها لي ؟ اني
أعرف جميع بنات الهوى (كاروا)
في المدينة ، ولا أريد (كاروا)
أخرى ؟

العجوز : انها فتاة ليست من بنات الهوى ،
تمتاز على سائر فتيات المدينة ،

الشاب : من هي هذه الفيدة ؟

العجوز : انها عذراء لم يمسهما بشر .

الشاب : ما زلت محتفظا بجزء كبير من
ميراثي .

العجوز : ان الملك أعدي هذه العادة الجميلة
بمناسبة الوليمة الكبرى - الى
رجل يجب ألا يستحوذ عليها .

الشاب : سأدفع لك مائتي ألف (كوري) .

العجوز : ستكون الفتاة خير متعة لمن
يقننها ، سيتمتع بها كل يوم ،
ولي يشتري غيرها .

الشاب : سأقترض من أصدقائي مالا ،
لأنني أريد أن أقدم لك خمسمائة
ألف (كوري) .

العجوز : هل ستحصل على المال ؟

الشاب : سأرسل لك رسلا بالمال .

العجوز : هذا جميل .

(وعادت العجوز الى الدار وجلست
الى الفتاة الجميلة ، بجوار سريرها
وتبادلتا الحديث)

الفتاة : من سيتزوجني ؟ أهو الأعمى ؟

العجوز : اني أعرف شابا طويل القامة ،

جميل المنحى ، يدها ناعمتان ،

ووجهه يشبه وجه امرأة عربية ،

(شوا) وهو غني ، وتنفوح

رائحة ماء الورد من دارة ، فتعطر

المدينة ، ويأكل وأهله يوميا

لحما طيبا ، كما يمنح عبيده نساء

وجميع نساء المدينة يعشيقنه ،
ويتمنين الوصول اليه أما بنات

الدهوى (كروا) فهن على استعداد
لأن يقدمن له مالا كثيرا ، اذا
ما سمح لهن بريارته . وقد
سألى الشاب عما اذا كنت اعرف
فتاة جميلة شابة لكي يقترن بها .
هن يقطع هذا الشاب صده
المدية ؟

الفتاة

نعم ، ثم يا فتاتى الجميلة : الا
تعلمين ان هذا الأعمى فقير جدا ،
ولا يملك شروى فقير ، وهو
يخرج يوميا مستحديا ؟

المعجوز

انى اعلم هذا .
لقد رايت الأعمى ، كما رايت
كيف أنه يرتدى الأسماك ، ولعلك
شاهدت كيف تملأ الجروح
والكدمات ساقيه وقدميه وكتفيه .
انه أعمى ، يصطدم فى طريقه
بالأحجار والأشجار والجدران .

الفتاة

المعجوز

انى اعرف هذا .
واذا ما حصلت على ثوب جميل ،
فلن يراه الأعمى ، واذا ما صنعت
شعرك فلن يبصره ، كما أنك اذا
تحدثت اليه فلن يسمعك ، لأنه
دائم التفكير ، مهوم ، مشغول
بالاستعداد ، للحصول على طعامه
وطعامك ، واذا بكيت ضربك قائلا
لك : كيف تبكين وانت تبصرين ؟
انى فقير وأعمى ولا أبكى . . !
واذا ما رزقك الله أطعما لا تركك
قائلا : كيف أستطيع الحصول
على طعام يكفى الجميع ؟ كما انه
يسير هؤلاء الأطفال الى الشوارع
مستحدين . أتعرفين هذا ؟
(التفت الفتاة بنفسها على الأرض
ناكية)

الفتاة

امى المعجوز . أرجوك . أرجوك .
أرجوك . خذيني بسرعة الى
الشاب .

المعجوز

انتظرى قليلا .
(خرجت المعجوز وأحضرت لها

مسحوقا (كاتميرى) ، لتزين به
جيبها ، وكعلا - كولى - لعينيها
وثوبا وشالا) .

(أما الشاب فقد طاف فى أحياء
المدينة مستعصيا بأصدقائه ، لإعارته
ما هو فى حاجة اليه من مال ،
مبينا أولئك الأصديقاء بأنه
سيحصل على فتاة جميلة جدا .
فاستدان منهم ما استدان ، وأضاف
الى المبلغ ميراثه ، ودعا بعض
عبيده وأرسل معهم المبلغ الى
المعجوز . كما أرسل لها أيضا
أربعة أثواب ، وعقدتين من اللؤلؤ
فأخذت المعجوز المال ، وخيائه
وأعطت الفتاة ثوبا وعقدا ، وطلبت
اليها التزين بهما ، لأنها هدية
من الشاب اليها ، فازدادت جمالا
وأناقة)

الفتاة

أرجوك آيتها المعجوز أن تسرعى بى
الى هذا الشاب الجميل .
هيا بنا . . ولما وصلتا دارالشاب
أحسن استقبالهما ، ورجعا أصدقاهم
التخلص من المعجوز وطردهما .
فأجابته : ستحتاج الى وتطلبى ،
وانصرفت .

المعجوز

(وفى المساء عاد الأعمى الى الدار
وقد أحضر معه ثوب الزفاف
وطعاما ودخل غرفته)

الأعمى

بميتى : أين أنت ؟ بنيتى الا
تريدن تحيتى ؟ بنيتى : هلى
انت خجلى ؟ انى لا أطلب منك
كلاما . . سأجذك بالرغم من فقدان
بصرى .

الأعمى

(ثم جلس على السرير وأخذ
يتحسس)

الأعمى

بميتى . تسست على السرير .
بميتى : انك خجلى ، لكن سأجذك
بالرغم من هماى . بنيتى : انى
ضرب ، انى فقير ، لكن الله يبارك
العمى ، ما لم يكونوا اشرارا .

الأعمى : (يعلق الباب خلفه) أين فتاتي الحسنة ؟

المعجوز : هذه العتاة الساقطة المتخذة لها عشيقا (فاكنا) قد حضر اليها بعد ذهابك ، ورغبت في الدخول معه الى غرفتك .

الأعمى : (ثائرا) أين فتاتي الحسنة ؟
المعجوز : (صانحة) كيف أستطيع رعاية فتاة ساقطة ؟ لقد جاء عشيقها وصرى . . وأخذها وانصرف .

الأعمى : (يرفع العصا ويلوح بها للمعجوز) أين فتاتي الحسنة ؟

المعجوز : (ارتمت على الارض صارخة) هذه العتاة الساقطة التي قدتمى بأفح السباب ، ثم استولت على نقودي ، وعجزت عن احتجازها بالبيت .

(وأراد الأعمى أن يهوى عليها بالعصا فوقعت من شدة الخوف)

الأعمى : (أوقف ضربها وقرر ألا يقربها) انك تقولين ، ان حيوانا لن يستطيع

أن يحصل عليها ، هل نظرت الى كحيوان ؟ انك حيوان ، لقد

قلت : ان رجلا لن يأخذ هذه العتاة قوة واقتدارا . . اللهم الا

برضاك ، فأعطيت العتاة لرجل .

لقد ذكرت أنك أخيت من ابليس لو ضاعت هذه العتاة ، انك أخيت

من ابليس حقا وقيسا ، لكن الله يعلم ويرى ادا كنت حقا أخيت من

ابليس . سرقة دحاجة بدا ضرب المعجوز ، وبموت أناس كثيرين

سميته . . ما لم يحل الله دون هذا . انتظري سأرى : ما ادا

كان الله يراني أم لا ، ساقط الطريق في وجهك .

(وخرج الأعمى بعصا أن أغلق الباب خلفه)

المعجوز : (صانحة) خرج الأعمى متوجها الى الملك .

سستزوحيني - حبيبتى - ولن تخرجي معي الى الشوارع .

ستصبحين زوجي يوم العيد الكبير .

سرعاني الله ويرعاك . أي بيتي : لا تحبلي . . وتعالى الى .

بنيتي : أتريدن أن أبحث عنك حتى أجذك . . بنيتي ساقف .

وسأسير الى جوار جدران الغرفة متحسسا ، على أجذك . بنيتي :

لم أجذك . . انك قد خرجت . . سأنتجه الى ردهة الدار حيث يقطن آخرون . . وسأسألهم عنك .

لقد حضرت صباحا ، ومعى فتاة أهداها الملك ، ثم انصرفت ،

لاشتري لها ثوب الزفاف ، وقد عدت ومعى الثوب ، فلم أجدها

هل منكم من يستطيع اخباري عن مصيرها ؟

لا أعرف .

(ان العتاة قد خرجت .

لقد حضر اليها شخص وتحدث معها .

الأعمى : أيسطيع أحد أن يعطيني عصا غليظة ؟

الشيخ : خذ العصا . . لكن حذار أن تساق الى القاضي ، فربما يكون خشب

العصا أصلب من عظام المعجوز الشيطان .

الأعمى : حسنا (وأخذ العصا) الآن متوقع مشاجرة .

الشيخ : حذار من المتول أمام القاضي .

الأعمى : هذه مسألة لا تدخل في اختصاص القاضي ، بل هي من اختصاص

الله .

(وتوجه الأعمى تجاه المعجوز)

المعجوز : ما سبب تأخيرك حتى الآن ؟

الأعمى : أين فتاتي الحسنة ؟

المعجوز : ويلاه من هذه الفتاة . . انها ليست على خلق . . انها احدى بنات الهوى (كازوا)

شخصي
ثان

ثالث

الأعمى

الشيخ

الأعمى

الأعمى

الشيخ

الأعمى

المعجوز

الأعمى

المعجوز

- الأعمى :** مولاى • مولاى • مولاى • أرجو أن تعبرنى عشرة رجال أشداء •
- الملك :** لماذا تريد عشرة الرجال الأقوياء؟ أتريد أن تصعب سقما جديدا على الميت ؟
- الأعمى :** لا أريد أن أضع سقما ، إن الأمر ليس أمرا ، بل أمر الله الذى أعطانى عجوزا شيطا أخبث من إبليس •
- الملك :** هاك الرجال العشرة الأشداء •
- (فتوجه بهم الأعمى الى شبيخ الجزارين (سركى فوا)
- الأعمى :** يا شبيخ الجزارين هل لك أن تعبرنى عشرة رجال قوية (كبرى) من تلك التى يستخدمها الجزارون فى ربط الثيران عند ذبحها ؟
- شبيخ الجزارين :** أتريد صيد أسد ؟
- الأعمى :** كلا ، لقد أعطانى الله عجوزا شيطا • أخبث من إبليس ، وقد أعارنى الملك عشرة رجال أشداء
- شبيخ الجزارين :** هاك الرجال •
- الأعمى :** هموا أيها الرجال الأشداء •• الى بيت العجور الشيطا ، وإذا ما أتيناها عشدوا وثاقها بالحبال ، وأوسعوها سربا ، ووكرا وركرا ، ولكنا ، ورفضا •
- العجوز :** ويلاه ويلاه لقد جرت دمانى حتى عطت الأرض •
- الأعمى :** سنرى : هل فارق الشر المحوز أم أنه ما زال يلزمها • إن الله يريد أن تلقى العجوز جراء ما اقتشفت يداها •
- (ثم انصرف الرجال بحالهم وبقي الأعمى بالسنزل ، فأوقد نارا ، ووضع عليها قلعا ثم خرج بمد أن أعلق الباب على العجوز) •
- العجوز :** إن دحان النار المشبع برائحة الفلفل يكاد يخنقنى •• ويلى ••
- ويلى •• ويلى •• عينا اى أجرى هنا وهناك ، وعينا أجد محرجا •
- { حارت قوى العجوز فسقطت على الأرض ففتح الأعمى الباب }
- الأعمى :** إن الله لا يريد لك الموت الآن •
- العجوز :** إن الدخان أخذ يتسرب خارج البيت ، لقد نجوت من الموت •
- الأعمى :** والآن سبستدى لها حلاقا (جسم) •
- الحلاق :** ماذا تريدنى أن أصنع ؟
- الأعمى :** أحلق شعر العجوز ، دون الاستمانة بالماء •
- الحلاق :** قد فرغت من مهمتى •
- الأعمى :** حدى هذا الطوق (من الحديد الصلب) المكسو بنسف القطن (اوشيكما) والآن سأحملك فوق الطوق (مكا) حملا وهو هذا الحجر الثقيل ، وتجولى فى البلاد وناجرى •
- العجوز :** لقد طعت بهذا الحجر سيعة شهور •
- الأعمى :** ألقى الحجر والطوق ، لقد سرت •
- الله هو الذى وضع هذا الحجر فى طريقك ، والآن فقد ثارت لفسى ولا صلة لى بك ، ويسير كل منا فى طريقه •
- العجوز :** أيها الأعمى يقينا انك مجنون •
- (وسارعت العجوز الى دارها لتطمئن على ما لها ومن ثم توجهت الى السوق للتجار)
- إبليس :** أيتها العجوز ماذا وقع بينك وبين الأعمى ؟
- العجوز :** لا تسخرن منى ، انى أقوى منك بأسا وأعظم خطرا •
- إبليس :** اباك أقل شأنا منى يا عجوز مائوسا • انك لا تعرفينى جيدا
- العجوز :** كيف لا أعرفك ؟ انك إبليس •• وبالرغم من ذلك لم يصيبك ما أصابنى •• ولو حل بك بعض ما حل بى حارت قواك •

ابليس : ماذا صنعت من خوارق ؟
العجوز : اني لا اذكر كل الذي صنعت .

لكنى اعرف جيسدا اسي فرقت
حيدا بين احدى عشرة ألف أسرة
وافترق كل زوج عن زوجته واشتدت
الحيرة بينهما . كما اسي فرقت بين
العي حبيب وحبيبة ، وقد ازدادت
العداوة بينهما ، حتى ان احدا
لا يفكر في العودة الى الآخر ، لكني
بتصافحا ويتزوجا وينحبا اطفالا .
ابليس : هذا طيب جدا يا عجوزي . لكن
بالرغم من ذلك انا اقدر منك على
الشعر ، وسأقوم الآن بدور في
السوق تعجزين عن الاتيان
بمنله .

العجوز : انك ابليس . . واعلم انك
نستطيع ان تعمل شيئا . . وشيئا
خطيرا ، لكن لا أعلم اذا كان في
مقدوري ان آتي بمثله ، او احوده
عك ، فانفوق عليك ، وذلك لانه
لم يسبق لك ان قينك عشرة رجال
اشداء ، وشدوا وثاقتك بحبال
قوية جدا ثم قضيت وقتا في دار
يلؤها دخان الغلغل ، وحملت
حجرا ثقيل على طوق من الحديد .
ساري ماذا تصنع انت . (واخذت
العجوز سلالتها وعادت الى دارها)

ابليس : سأطوف بالسوق واجوب ارجاءه ،
متلصصا على تجار الكولاء فيما
يتحدثون ، واسترق السمع الى
بجار الملايس ، وتحار الجلود ،
وعيرهم من سكان المدن ، كما
سأستمع الى قصص واحبار
الوثنيين (مجوسو) الذين اقبلوا
على السوق مع سبائهم لشراء
الخشب والصان ، وقد استمعت
الى الكثيرين وخرجت بنتيجة ،
وهي ان بعضهم نقدح في الآخرين
ومنهم من يقتاب زملاءه كما ان
من هؤلاء التجار من يذكر الآخرين

بالخس ، والآن سأوقع بينهم ،
وأفسد العلاقات القائمة ، والآن قد
اقبل هذا التاجر الشهير الذي
تزوج موافله وتعدو محملة
بالصانع ساخره . كيف ان
اساس يتهموه بالفاق ، وكيف
ان هذا المنافق حقا يوقع بين
التجار الذين لا يكسب منهم
كثيرا ، وبين الآخرين ، ولا يكاد
المنافق يسمع مقالة ابليس التي
دسها عليه ، حتى استل سبيعه
(توكلال) وسار في السوق
متحديا القوم ومن ذا الذي يجرؤ
ويقول له : انه منافق ؟

وجمل : (يصيح) انت منافق وليعلم
الجميع هذا .

التاجر : ويلك (وضربه بسيفه وقتله
فتصايح القوم في السوق بين
مؤيد ومعارض) .

معارض : ان المنافق قد جردنا أولا من
أموالنا ، واليوم يجردنا من
أرواحنا .

(تجهر رجال وقتلوا التاجر
ففرح لمصرعه كثيرون)

مؤيد : لستم حرا من فمكم الفضاشر
والنصاب ، والزاني بامرأة غيره
(أبده كثيرون والتحموا بخصومهم
وقتل ما يقرب من ١٢٠٠ قتيل
واستمرت المحارر حتى حضر حنود
(دوحاري) الملك وأعادوا الأمن
الى نصابه)

ابليس : انظري أينها العجوز الشيطان ،
نعال معي . لأريك ماذا صنعت
في يوم واحد . . . ها هي
السلال ، والأتواب ، والكولاء ،
والبن ، والأحذية ، والدقيق ،
والحيط ، واللحم المقدد ، ومئات
القتلى ، وحنود الملك يروحون
ويغدون بين البضائع المبعثرة ،
وحث القتلى فوق أرض ملطخة

بأندما . لقد انجزت كل هذا
في يوم واحد .

المعجوز : (سامية السوق) ان عدد الفلى
لم يتجاوز ١٢٠٠ قتيل كما أرى
سوف حاوية حاليه .

ابليس : لقد انجزت القتل والتخريب في
يوم واحد .

المعجوز : (في احتقار) هذا كل شيء ؟
وبهذا تريد أن تدعى أنك أقدر
منى ؟ انصرف يا ابليس عد الى
مزلتك . . . وتعال غدا مساء لأريك
صنع المعجوز .

وفي اليوم التالي خرجت المعجوز
واشتريت مائة ثمرة من ثمار
الكولا الجيدة ، وانه من ماء الورد
(وردى) وحمة من العطور .
أخذت المعجوز ٥٠ ثمرة من
الكولا والعطور وقصدت الى دار
(سركى) حيث قد تزوج منذ
زمن قريب عروسا متية ، مصرب
الأمثال جيسالا . نعم ان الملك قد
أصبح شيخا ، الا أنه ما زال
الملك العظيم وقد اقترن بعنة
في مقتل العمر ، مصرب الأمثال
في الجبال ، فأحبها الملك ،
وأصبحت هي حديث القوم ، لأن
الملك يفصلها على سائر أرواحه .
فدخلت المعجوز على المروس
وقبلت الأرض أمامها . ثم أخذت
تمعن النظر في الملكة وقالت :

الآن أهم سر أحاديث الآخرين .
الملكة : (متاملة الشمطاء) ماذا يقولون
في ؟

المعجوز : أنك جميلة جدا .

الملكة : ايه أينها المعجوز . . ها لا يتفوه
الأسنان بمثل هذه العبارات .
سأهيك شيالا . قولى لي ما
الجديد في المدينة ؟ ثم انصرفي .
أنك في القصر الملكي .

المعجوز : (متأملة الملكة الحسنة) لقد قال

ذلك . قال : ستذهبن الى بيت
رجل كهلى ، يعنى الملك وقال
أيضا ستشاهدن الملكة الشابة
الحسنة ، التي تعوق نساء المدينة
حسنا وبهاء .

الملكة : (مقاطعة) قصى على شيئا جديدا
المعجوز : هاك خمسين ثمرة من الكولا وبعض
العطور ، ماذا يستطيع أن يرسل
لك غير هذه الهدية المتواضعة ؟

ان لديك كل شيء . واذا أرسل
لك خواتم من ذهب فسيأمرها
الملك .

الملكة : من أرسل هذه الهدية الى ؟ كيف
يجرؤ شخص ويرسل هذه الى
قصرى ؟

المعجوز : رجل واحد في المدينة ، ولن يجرؤ
غيره على إرسال ثمرة كولا واحدة
في هذا القصر الذى حدد فيه
الملك الكهل إقامتك .

الملكة : من أرسلك الى هنا ؟

المعجوز : ان الذى أرسلنى الى هنا هو ابن
يرىما . .

الملكة : الا يخشى ابن يرىما ان يرسل
هذه الهدية الى أحب الزوجات الى
الملك ؟

المعجوز : اذا هاجم مائة أسد ابن يرىما فلن
يخشاهما . واذا هاجمه مائة ذيل
فلس يدهما ، فكيف يخاف ابن يرىما
رجلا كهلا ؟

الملكة : ماذا يعتقد ابن يرىما ؟

المعجوز : لا يعكر ابن يرىما في (سلم)
ابن يرىما لا يعكر الا فيك .

اذكره عندما تسمعين انه توجه
الى ميدان القتال ، وفكرى فيه
عندما يأتيك خبر استشهاده في
القتال .

الملكة : هل سيتوجه ابن يرىما قريبا الى
الميدان ؟

المعجوز : انه يريد أن يتوجه الى القتال
غدا على ألا يعود

الملكة : على ألا يعود ؟

المعجوز : ان ابن يريما لا يريد العودة الى هذه المدينة ، التي حدد فيها الملك الكهل اقامتك . ان ابن يريما يفصل الموت .

الملكة : أريد ان يموت في الحرب ؟ (ثم نكت) قولي أيتها المعجوز . كيف أستطيع رؤية ابن يريما الليلة ؟

المعجوز : هذه مسألة صعبة .

الملكة : أيتها المعجوز يجب ألا يموت ابن يريما في الحرب . أيتها المعجوز : اذا رغبت الى الملك شيئا أطاعني . قولي لي : كيف أستطيع رؤية ابن يريما الليلة ؟

المعجوز : أيتها الملكة الجميلة الشسبابة : توجهي الى الملك ، وقولي له : انك علمت ان أمك مريضة وامستسحيه الذهاب اليها ، لزيارتها ، وأنت ستعودين قبل أن يرخي الليل سدوله . فاذا ما سمع لك الملك ، فاسرعي وتعال الى في منزلي الصغير ، الواقع عند سور المدينة .

الملكة : سأعمل بتوصيحتك ، وسأتوجه الآن الى الملك ، ومن ثم سأحضر الى منزلك .

المعجوز : تعالي الي ، وفي الليل سأذهب الى ابن يريما وأخبره أنك عندي .

الملكة : هناك طرحة وثوبا (وانصرفت المعجوز) .

(أما الملكة فقد أخذت الكولا

ومحرمة ، ووضعت فيها أربعاً

من ثمار الكولا وقالت : ان ابن يريما

شاب جميل : ثم وضعت أربعاً

أخرى في محرمة ثانية وقالت :

الملك كهل : ووضعت أربعاً

أخرى في محرمة وقالت : لقد قال

ابن يريما : اني أجمل امرأة بين

النساء في المدينة ثم وضعت أربعاً

أخرى في محرمة وقالت : ان

ابن يريما يجب ألا يذهب الى الحرب مرة أخرى . وضعت أربعاً أخرى في محرمة وقالت سأرجو ابن يريما ألا يذهب الى الحرب ، وأخيراً . . . وضعت باقي الثمار في محرمة وقالت : الآن اذهب الى ابن يريما وسأركع أمامه راجية ، وقد حان الوقت لكي أتجمل ، والآن أعرف لمن أتجمل .

وحملت الملكة ثوبها ، وارتدت ثوبا جميلا ، وفوقه آخر قديم ، وخرجت من البيت الى حيث يوجد الملك ، وأخبرت عبدا أن يتوجه الى الملك ويخبره أن الملكة تود مقابلته .

العبد : ان ميعاد المقابلة لم يحن بعد ، لأن كثيرين من وجوه المدينة قد حصروا لتحية الملك .

الملكة : ويحك أيها العبد . اذهب الى الملك أو سادعني أنااليه وأرجوه أن يجلسدك . توجه الى الملك وأخبره أن امرأته الشابة تريد أن تتحدث اليه في أمر هام . . . انها تخشى موتا . . . اذهب .

(ذهب العبد الى قاعة الاجتماعات الملكية حيث كان يجلس الملك وحوله اعيان مملكته . فركع العبد أمام الملك)

العبد : مولاي . مولاي . مولاي .

الملك : ماذا وراءك ؟

العبد : ان الملكة الشابة تريد مقابلتك . انها تخشى موتا .

الملك : (وقف وخرج)

الاعيان : لقد أصبح الملك كهلا . . ان أية (تشرهما) امرأة تستطيع أن تستحوذ عليه

محافظ المدينة :

(جلاديا) ان الملك قد أصبح كهلا .

الملك : ماذا تريدان ؟

(الملكة تركع أمام الملك باكية . .

وتنادي : مولاي . مولاي . مولاي .

(سركي . سركي . سركي) .

الملك : انك تبكين وترتدين ملابس قديمة

ألم أقدم لك كثيرًا من الثياب

الغاحرة الجديدة ؟

الملسكة : (ياكية - صارحة) مولاي .

مولاي . مولاي .

الملك : (احس عليها أخذ بيدها

وأوقعها) ماذا ؟

الملسكة : بكيت وفالت : لن أموت أولا .

يموت الاسنان ثم يتبعه الآخر

أيضا .

الملك : ماذا ؟

الملسكة : (تمسح) اسمح لي أن أتوجه

إلى أمي حالا ، لقد بلغتني أمها

مريضة وسأعود الليلة إلى هنا .

الملك : من أمك مريضة منذ زمن بعيد ؟

الملسكة : (بكيت) لا . أتسمح لي بالذهاب ؟

الملك : اذهبي .

(انصرفت الملكة وتوجهت إلى

بيت العجوز الشيطان)

العجوز : لماذا ترتدين هذه الثياب القديمة ؟

الملسكة : دعيني . . احضري لي ابن يريما

وبسرعة .

العجوز : ان الصياد أشعل نارا في الغابة،

وسيجعلها الهبواء إلى هذاب

الجهات ، وسستأتي الميران على

الصياح والصوامع .

(وتوجهت العجوز إلى منزل

ابن يريما فوجدته جالسا وأمامه

عبيده يشمعون السيوف والخناجير

والرماح فركعت أمامه) .

ابن يريما : ماذا وراءك ؟

العجوز : ان ابن يريما لا يخشى الحصول

على الشبل من اللبوة .

ابن يريما : ما المسألة ؟

العجوز : ان الذي تسر لسمياعه آديان

لا ضرورة لاستماع ثمان اليه .

ابن يريما : انصرفوا أيها العبيد (ولما خرجوا)

ما الموضوع ؟

العجوز : (بسطت طرحتها وبها خمسون

ثمرة الكولا ، ثم قدمت كذلك إياه

(الورد) هذه هدية امرأة شابة .

ابن يريما : ماذا تعنين ؟

العجوز : على أن أحبرك ألا تتوجه إلى الحرب

يجب ألا تموت . إذا ماتت اسنان

يموت الآخر ، لأن الثاني لا يستطيع

الحياة بغير الأول .

ابن يريما : (وقف) من هي المرأة الشابة

التي لا تجد في زوجها ما يقنيها ؟

العجوز : ان المرأة الشابة تظل دائما في

فوق الجدران إذا ما خرجت للقتال

وهي لا تنام - طالما انت في

في الميدان - وتظل يقظة طوال

الليل ، متوقبة عودتك - من فوق

الجدران - حتى تعود من الحرب،

وعندئذ فقط يفحص جعناها ليلا،

ويدب إليها الحياة ثانية .

ابن يريما : أيتها الشيطان حدثيني عن هذه

الشابة من هي ؟

العجوز : انها أحمل شابة في المدينة . . .

(بها تقيم بين أرجل الأسود ،

والشجاع فقط هو الذي يستطيع

مشاهدتها وتحيتها .

ابن يريما : (استل سيفه) أيتها العجوز من

هي الغادة ؟

العجوز : الملكة العاتية .

ابن يريما : أهي الملكة الشابة ؟ (ثم أعمد

سيفه) : أين الملكة العاتية ؟

العجوز : ابها في داري

ابن يريما : سيرى أمامي (اصطحب معه أحد

رجال حرس أبيه) . . وارشديني

إلى الطريق (ولما بلغا الدار دخل

ابن يريما من الباب . فشاهد

ابن يريما الغادة الحسنة واقفة إلى

حائط المخدع في أبهى الحلل

وأجملها ، وأعلقت العجوز باب

عزقتها وقضى ابن يريما مع الملكة

زمنًا ، وظل الحارس واقفا خارج

باب الدار الذي كان مفتوحا) .

العجوز : (خرجت مسرعة ، مختوفة

شوارع المدينة ، حتى بلغت الحى

الملك ، وكان الأعيان قد حضروا
لحجبة الملك ، وقدم لهم طعام
الإفطار ، وتوجه الملك إلى القاعات
الجلسية وحيدا ، فجرت المعجوز في
المنجارات ، ودخلت القاعة التي
فيها الملك ، وركعت أمامه
وصاحت : هل تقتلني لهذا
الخبر ؟

الملك : لماذا أقتلك ؟

المعجوز : (تصرخ) ستقتلني لأن غيبي
يخضعك .

الملك : ماذا وراءك ؟

المعجوز : (تبكي) ما ذنبي إذا كان ابن
يريم لا يحترمك ؟

الملك : كيف لا يحترمني ؟

المعجوز : (تبكي) أليس في استطاعة ابن
يريم أن يسيطر على أعراض
الآخرين ؟ هل من الضروري أن
يدعو ابن يريم هذه المرأة الجميلة
.. والتي لها في قلب الملك مكانة
ممتازة ليضعها إلى جانب الزوجة
الأولى ؟

الملك : أيتها الشيطان : اصدقيني ..
وقولي لي ، أين شاهدت ابن يريم
مع روثى القاتنة ؟

المعجوز : انهما في بيتي .

الملك : (صارحا) انك تكذبين

المعجوز : انظر لقد شأب قرناي ، ولا أستطيع
أن أكذب ، انهما يجلسان الآن على
سريري وهي بيتي .

الملك : سأرسل معك رسولا ليرى بعيني
رأسه (وبادى الملك رجلا وكلمه
الدهاب مع المعجوز لينتقم من أن
ابن يريم في بيتها مع زوج الملك
الشابة العاتة

أحد الرسول خنعا وتوجه مع
المعجوز إلى بيتها الصغير القائم إلى
جوار سور المدينة وعلى بابه يقوم
حارس ابن يريم . ففتح الرسول
باب القرفة ، ودخلها .. فشهد كلا

مشفولا بصاحبه ، حتى انهما
لم يبصرا رسول الملك الذي استل
حجره واعمد في ظهر ابن يريم
فادبع الدم وسال على الملة التي
صرخت .

ابن يريم : (يحصر ويلفظ انعاسه الأخيرة)
اه .. انه موت حسيس .

اما المعجوز عابها كانت تقف خارج
الدار مع حارس ابن يريم الذي
سمع صوت ابن يريم يتأوه
ويقول : انه موت حسيس ،
فدحسل .. سرعا إلى البيت وطمعن
رسول الملك فخر مضرجا بدمائه .

المعجوز : الان سيحبل الربيع البران إلى
مختلف أنحاء المدينة فتاتي السنة
الذهب على المراوح والصوامع .
(ولما بلغت منزل يريم صرحت
في وجهه) . لماذا لم تسرج
حصانك يا يريم ؟

ياريم : أيتها المعجوز الشيطان لماذا اسرج
حصاني ؟

المعجوز : أتريد أن تمر إلى القتال راجلا
كأحد الجود ؟

ياريم : من أشعل نيران الحرب ؟

المعجوز : اذا أراد الملك أن ينقص على مدينة
أجنبية كنت انت في مقدمة
المقاتلين والآن .. وقد أمر الملك
بقتل ابك - تبقي على حصرك
مصطحما (مقفر ياريم من مكانه)
أليس لك هو وحيدك ؟

ياريم : اسرحوا الحصان .. اسرحوا
الحصان .

المعجوز : (واصرفت المعجوز قائلة ، الآن
يزيد الهوا النار اشتعالا ..
وستأتي على المزارع والصوامع
وكل أخضر ويابس في المدينة ..
ومن ثم توجهت إلى قصر الملك
صارخة : ملك .. ملك .. ملك .

اسرج حصانك
الملك : ماذا جرى ؟

(صارحة) كنت ملكا ، أما اليوم
فلست ملكا . ان ياريمأ أمر يقتل
رسمسولك . . انه يمتطي صهوة
جواده ويجوس خلال المدينة مع
فرسانه .

الملك : اسرعوا حصاني . . اسرجوا
حصاني

المعجوز : اعدوا قبرا للملك . اعدوا قبرا
(وجرت المعجور صائحة : ساريد
البار استعلا . . ساطمها حطبا
وعشبا يابساً) وجرت . . ثم
حرت . . حتى بلغت مأوى
المتسولين واللصوص فنادتهم
قائلة . اذا ما اقتتل كسار
الوحوش ، افترست الديدان
حشهم .

المتسولون
واللصوص : ماذا جرى ؟

المعجوز : الا تسمعون قرع طبول الحرب . .
ووقع سنايك الخيل ؟ لقد اُعلى
كل من الملك وياريمأ الحرب على
الآخر وجميع الرجال في الطرق .
المتسولون
واللصوص : لسا هبا لتحسار . ليقاتل
الآخرون . ماذا نصنع ؟

المعجوز : ان جميع الرجال في الشوارع . .
ولا من حارس للمنازل . توجهوا
الى هناك . . وأحرقوا المنازل بعد
أن تخلوها من الملابس والألأء
والفضة والذهب .

المتسولون
واللصوص : - هذا هو الصوت وسنصنعه .

المعجوز : الآن تستطيعون الحصول على ما
تريدون . ان جميع الرجال في
الشوارع . (وهرول المتسولون
واللصوص بينما كان الرجال
الرجال يسعون في الشوارع

مدججين بالسلاح يقرعون الطبول
والفرسان يهيمرون الحيول)

ياريمأ : (جمع فرسانه واتجهوا الى الحي
الملكي ، كما جمع الملك فرسانه
واتجهوا الى دار ياريمأ) لقد قتلت
وحيدى .

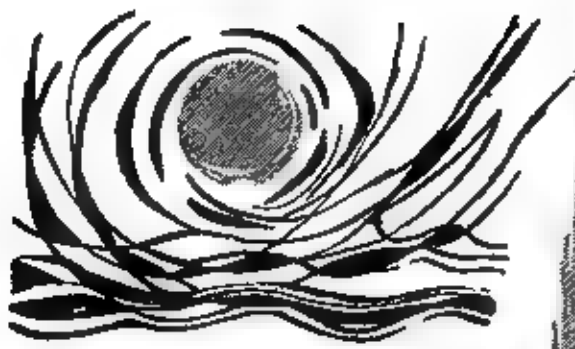
الملك : (صارحا) ان اسك قد خاس مع
امراتي الحميلة .

(ويرر الملك ليريمأ شاهرا سيفه
(توكاني) فاصاب كل منهما
حصمه ، وسقطا ميتين من فوق
حصانيهما . . فصرخ اصغار
الملك ، وصاح اصغار ياريمأ ،
راحتلظ انجابل بالنابل في حرب
دامية ، مستخدمين الرماح
والسهام والأحجار وغيرها ،
وهربت النساء الى البيوت يخفن
الأطفال ، كما اختفت العتيات في
انصوامع . اما المتسولون
واللصوص فقد أخذوا يعيتون في
البيسوت فسادا ، فأحرقوا ما
أحرقوا ، وذهبوا مانهبوا ،

وعلى باب المدينة وقعت المعجور
الشمطاء ترقص . ان المعجور
تعى صائحة . مند شباسي لم
أرقص منذ شساني لم أغن .
ابليس تعالى وانظر ماذا تستطيع
المعجوز فعله . ابليس : ألم أعفوك
عذيك ؟

(رأى ابليس كل هذا)
وحشى ابليس دهشاء المعجوز
ومكرها . . وبرل من فوق السور
وغاص في أعماق الأرض ، وغاب
عن عيني المعجور .
وغابت الشمس .

دكتور فؤاد حسنين علي



وتقد اختلفت مدارس الفولكلور حول موضوعه، منها ما قصره على الأدب الشعبي وبعضها حددته في الحكايات الخرافية والأساطير، وعلى الشعبي مصت بعضها تصم طرائق الحياة الشعبية ووجوه نشاط الناس الثقافية والحضارية ضمن إطاره إلى أن تم التقدم الذي حدث في السنوات الأخيرة واتسع مجال الرؤية وأخذ علم الفولكلور يعتمد لنفسه موضوعه ومنهجه، فاتجه كثير من علماء الفولكلور (على طول حبة تمتد بين بلاد البلطيق والبلاد الاسكندنافية وإيرلندا) إلى القول بأن ميدان الفولكلور هو تلك العنون التي تمتاز بعراقها وتناقلها عن طريق التقليد والمحاكاة أو النقل الشعبي، وهي غالبا مجهولة المؤلف، وتمتاز بأنها تصور سلوك الشعب النفسي والاجتماعي ونروعه إلى التعبير عن نفسه وأشواق روحه.

إن المادة الفولكلورية ذات طبيعة محلية تختلف مكوناتها من بيئة إلى بيئة وفق ظروفها الحضارية والثقافية، ومن جهة أخرى فالمادة الفولكلورية ذات طبيعة متشابهة تلتحم عناصرها في نسج حي متكامل من المتعدد عزاء أجراء منها لدراستها على حدة، فهي ليست مترابطة فحسب بل إنها متداخلة تصنيف عناصر إلى العناصر الأخرى وتفسرها بحيث يصعب تمييز كل على حدة، كما أنها تحتاج إلى مهاد من المعلومات عن ظروفها الجغرافية والاجتماعية والتاريخية.

تسلم إذن بأن تصنيف المادة الفولكلورية في مثل هذه الظروف مسألة فيها بعض التعسف الذي سيسطر إلى قبوله لأغراض التنظيم والدراسة.



جمالية من وجهة النظر الشعبية ، واضعين في الاعتبار المعتمدين والعادات والتقاليد الشعبية باعتبارها تصويراً لتروح الروح الشعبية الى اهتمام أسرار الكون والتعاد الى ما وراء الظواهر المألوفة متضمنة حكمة الاجيال ومحصلة خبرتها . كما انها الاطار الطقوسي الذي يوضح ويعبر لنا شتى ألوان الابداع الشعبي الى هي جزء منه وتعبير عنه .

واذا اتفقنا على المادة التي تجمع فعلينا أن نبداً محاولتنا لتصنيفها واضعين في اعتبارنا أن يحقق ذلك التصنيف جملة اشتراطات :

١ - موافقة التصنيف لظروف المسادة المولكلورية المصرية .

٢ - مراعاة اطراد نمو المادة المجموعة .

٣ - سهولة العمل بالتصنيف وسرعة الاهتداء الى النصوص المطلوبة .

وتقاليد ومعتقداته ولا بد من الاهتمام بسائر الحقائق الأخرى عن الحياة الاساسية .

واذا كان أولئك العلماء قد حددوا مجال المولكلور في ذلك الاطار ، فهم قد فعلوا ذلك حتى يأخذ استواءه كعلم ذي ميدان محدد ، ولكنهم يؤكدون ارتباطه بعلوم الاجتماع والاثروبولوجيا والانثولوجيا وتاريخ ما قبل التاريخ وتاريخ الحضارة . والمولكلور بهذا ليس فريداً فمثله مثل سائر العلوم ، كل منها له ميدانه المحدد ولكنه يرتبط بعلوم أخرى تشكل معه دائرة واسعة تتبادل فيها الاستعانة من نتائج بعضها البعض ، فمثلاً علم الطبيعة يرتبط بالرياضيات والكيمياء رغم أن لكل منها ميدانه المعلوم .

اذن فالمادة التي نتولى جمعها هي تلك التي تنتمي بالابداع الشعبي والتي تحقق قيساً

نفس بطاقة الفهرس الأول النوعي عليها نفس البيانات مع صعود الفقرة الخاصة باسم الراوى لتكون هي الأولى *

وقبل أن نستقل من فكرة البطاقات لنسرد التصنيف المقترح - نود أن نوضح مصير المواد الاصلية التى تشير اليها هذه البطاقات وهذه المواد يمكن حصرها كالتالى :

- ١ - تحف ومجسمات ونماذج *
- ٢ - تسجيلات صوتية *
- ٣ - صور وافلام *
- ٤ - مدونات الباحث وتقاريره *

وهذه المواد مكانها فى مكتبة سنطلق عليها « مكتبة التسجيلات » * وتحفر هذه المكتبة بشكل يصون محتوياتها من عوامل التلف كأن يكيف هوائها وغسبر ذلك من تجهيزات * وتوضع هذه الوثائق * كل مجموعة على حدة مرقمة وفق تسلسل ورودها * ذلك عدا مجموعة التحف والممساج والمجسمات التى يمكن تجسيها فى متحف مستقل حيث تنسق النماذج وفق اصول العرض المتحفي على أن ترقم ليتمكن نقل الترقيم الى بطاقة النودج ويسهل الاحتذاء اليه *

التصنيف النوعي :

(أ) المتعلقات :

١ - الاعتقاد فى الكائنات العلوية والسفلية يشمل :

الاعتقاد فى ١ - الجن ٢ - العمساريت ٣ - المردة ٤ - الهواتف ٥ - الملائكة ٦ - ارواح الموتى ٧ - ارواح الاشياء (مثل النباتات والاماكن) مع احوال تلك الكائنات : تشكيلاتها وتقنيات حياتها (ماذا تاكل واين تسكن) تعاملها مع الانسان (كيف تحل به وكيف تخرج منه) *

٢ - عقوس الدخول والخروج :

ومعنى بها المراسيم الاحتياطات الواجب اتباعها عند دخول مكان او الانتقال الى طور جديد من اطوار الحياة * وبالمثل ما يتبع عند الخروج من تلك الاماكن والاطوار فمثلا عند دخول العروس الى منزل الزوجية تتبع بعض

والشرطان الاول والثانى محكما المصل بالتصنيف ، أما الشرط الثالث فينقلنا الى الارشيف * فنظرا لتعدد اشكال المادة العولكلورية ، تتعدد بالتالى اشكال تسجيل ورصد تلك المادة فهناك الاشرطة والافلام والصور العوتوغرافية ثم نماذج الصناعات والاشغال اليدوية الشعبية الى آخر اشكال ذلك التسجيل والرصد ، مما سيجمعنا نكتفى ببطاقات تنوب عن تلك المواد لتيسير التعامل معها وسرعة الاعتداء الى المطلوب * ثم ترتب تلك البطاقات وفق التصنيف المطروح * وليريد من سهولة الاستعادة بتلك البطاقات * ترى أن ترتيب بطاقات الارشيف فى ثلاثة

فهارس :

الفهرس الأول : ترتب فيه البطاقات وفق التصنيف النوعي *

ويذكر فى بطاقة ذلك الفهرس البيانات التالية :

- ١ - النوع العام للنص (ادب شعبي مثلا)
- ٢ - النوع الخاص للنص (حكاية مثلا)
- ٣ - رقم التسجيل والجزء الموجود عليه النص وتاريخ التسجيل (شريف رقم ٢٠٠ فقرة ١٠ فى ١-٣-١٩٦٧ مثلا)
- ٤ - راوى النص (فلان)
- ٥ - اقليم الراوى (الشرقية مثلا)
- ٦ - رقم التدوين وتقرير الباحث عنه (الملف رقم ٩٠)
- ٧ - موجز للأفكار الأساسية فى النص وبدايته ونهايته *

الفهرس الثانى : وترتب فيه البطاقات ترتيبا اقليميا وفق محافظات الجمهورية والبطاقات فى هذا الفهرس صودة من نفس بطاقة الفهرس الاول النوعي عليها نفس البيانات مع صعود الفقرة الخاصة بالاقليم لتكون هي الاولى *

الفهرس الثالث : وترتب فيه البطاقات حسب الراوى حتى يسهل الاهتداء الى ما رواه كل راو على حدة ثم يتسابع ترتيب الرواة ترتيبا ابجديا * والبطاقة فى هذا الفهرس أيضا صودة من

الاقاليم احراءات معينة • وعند سقوط «أستان
النس» عند الطفل ، واختان تنع مراسيم
وطقوس تشسير الى تجاوز الضبي لمرحلة
الطفولة •

٣ - طقوس التعاؤل والتشاؤم وتشمل الاعتقاد في :

١ - أشياء وأفعال يجلب الحظ وأخرى
ممنوعة أو مكروهة : مثل كس المرل بعد
الغروب يؤدي الى جلب الخراب الى المنزل في
اعتقاد أجزاء من شمال الدلتا •

٢ - التوفي : مما يجلب الشر أو النحس
مثل الأحذية •

٣ - اللعن : بمعنى استعداء القوى غسيرة
المطورة بقصد ابداء اللعن •

٤ - التبرك : وذلك باتخاذ مراسيم أو
التلفظ بعبارات يقصد بها جلب الخير •

٥ - العين : الاعتقاد أن نوعاً معيناً من
العيون له تأثير طيب وآخر له تأثير ردي •

٦ - الايام هناك ايام من الاسبوع وأخرى
على مدار السنة لها تأثير طيب وأخرى ذات
تأثير يئس عاقبته •

٧ - الاعداد : وبالمثل لبعض الاعداد تأثير
مكروه أو غير مستحب وأخرى ذات دلالة
طيبة •

٤ - الاعتقاد في قدرات خاصة للأسماء والكلمات :

الطبق بعبارة « أصبح يا سمسم » مثلا كان
يتمتع الانوار المعلقة في الحكاية الشعبية
ولأسماء الاماكن والبلدان والأشخاص والأشياء
مأثر ومعنى خاص •

٥ - الاعتقاد في استقرار الغيب :
كالكشف عن المستقبل بقراءة ورق
الكوثنية والودع •

٦ - الايمان بالسحر والتعريم وأحد «الآثر»
وعمل «الاحمال» والخواص السحرية للمعادن
ولبعض الاشكال •

٧ - الاعتقاد في الاولياء والوسطاء •
٨ - الايمان بالهبات وما يدخل في باب
الترايين •

٩ - الاعتقاد بالطب الشعبي • وفيه مثلا
العلاج بالنكي ، والعلاج بالأعشاب ، والعلاج
بالرفية والعلاج بالارار (هنا مكان الارار
كطقس واعتقاد اما الجانب الحركي فيستدرس
كرقص) •

١٠ - التحكيم ويظهر الجانب الاعتقادي فيه
في مثل طقس « الشبعة » الذي يلحق فيه المتهم
اناء بحاسيا ساحبا وادا كان بريئا نحا اما اذا
كان غير بريء فانه يضار •

(ب) العادات والتقاليد :

وهي الممارسات المنتظمة والجانب السلوكي
من المعتقد ومنها ينبغي ملاحظة الاختلافات بين
الذكر والانثى وبين القرية والمدينة •

١ - عادات دورة الحياة : التي تدور حول :

- ١ - الميلاد •
- ٢ - السبوع •
- ٣ - الختان •
- ٤ - الخطبة •
- ٥ - الحة •
- ٦ - هدايا العرس •
- ٧ - الزفاف •
- ٨ - الوضع •
- ٩ - المرحس •
- ١٠ - الموت •

٢ - المواسم :

١ - الزراعة فهناك عادات ترتبط
بمواسم الحصاد مثلا •
٢ - الرمية مثل تلك العادات التي تحتم
تقديم هدايا للبست المروحة في نصف شعبان
وعاشوراء وغيرها •

٣ - الاعياد • وهي ترتبط بدورة زمنية
معية ولكننا نفردها لأهميتها ووفرة العادات
التي تدور حولها •

٤ - الموالد : وبالمثل نفرد الموالد •

٣ - المراسيم الاجتماعية :

كمراسيم الاستقبال والتوديع •
والعلاقات بين الكبير والصغير والفسى والعمير
والذكر والانثى •

والعلاقات بين العرد والمجموع وبين طبقات
ومهن مصيبة كالمناوتية والحلاقيين *

٤ - العلاقات الاسرية :

ومنها يوضح مركز الاب والام والابناء
والعلاقة بين الاكبر والاصغر *

٥ - اللاتق وغير اللاتق :

فمن غير اللاتق ان ارتدى ملابس ملونة في
فترة الحداد مثلاً *

٦ - الموقف من الغريب واختارج على العرف والمألوف *

٧ - عادات ومراسيم المآكل والمشرب

٨ - الحياة اليومية :

يراعى هنا البرنامج اليومي لنشاط العرد
والعادات الشائعة بالنسبة للتوقيت اليومي
مثل عادة « القبولة » .. الخ

٩ - فض المنازعات :

كجلس العرب وحققهم وما الى ذلك *

(ج) الادب

١ - السير : الشعرى منها والشرى

٢ - القصة : وهي التي تدور حول حادثة
واحدة ونعت لبطل واحد تمثل قصة
الامام علي مع الملك الهصام *

٣ - الاسطورة

٤ - الحكاية

٥ - الموال

٦ - الاغانى : (الميلاد - العمل - الفرح -
الافراح - الحبيب)

٧ - البكائيات (العديد) وقد اُعدت لها هي
والموال والمدائح نظراً لاتساع تلك
العنوان *

٨ - المدائح الدينية : (حول الرسول وآل
البيت والاولياء) *

٩ - الابتهاالات : الدينية *

١٠ - الرقى

١١ - المجردة والسطح

١٢ - المواوية

١٣ - الامثال

سماير والاقوال السائرة

١٥ - التذامات

١٦ - الالغاز

١٧ - النكت

(د) الموسيقى :

١ - الموسيقى المصاحبة :

(١) للأغاني

١ - أغاني الميلاد

٢ - أغاني العمل

٣ - أغاني الفرح

٤ - أغاني الأفراح

٥ - الحبيب

(ب) للرقص :

(ج) للتذامات والابتهاالات والمدائح

(د) للتشاد والسر

٢ - موسيقى بحتة

٣ - الآلات الموسيقية

(١) آلات تنغ

(ب) آلات وترية

(ج) آلات ايقاع

(هـ) الرقص :

١ - رقص مناسبات (جماعي - فردي)

٢ - مرتبط بالمعتقدات : زار - ذكر - مواكب صوفية

٣ - طمعات وفئات محددة (غوازي مثلاً - والحريم)

٤ - الألعاب

(١) غنائية

(ب) منافسة

(ج) أطفال

(د) تسلية

(هـ) فروسية

(و) فنون التشكيل

١ - أشغال يدوية : على الخامات التالية :

١ - السيج بأنواعه

٢ - الخشب

٣ - الخوص (وأسرته من القش والبردى والخلفاء والغاب والسعف والجريد

والليف)

- ٤ - الحديد
- ٥ - الفخار
- ٦ - الحرف
- ٧ - الزجاج
- ٨ - المحاسن

٢ - الأزياء

كأزياء المناسبات المختلفة للأعياد والعمل والرفاق .

٣ - اشغال التوشية :

بالابرة - الحرز - الترتق - القماش - بالتعريف - على مختلف الاشياء كالملابس - المعارش - البرادع - الحرج - البراقع - الطرح - الماديل .

- ٤ - الخلي
- ٥ - أدوات الريبة
- ٦ - الاثاث
- ٧ - العمارة
- ٨ - الدمى والتماويذ (أشكال المعبد الأولية)

- ٩ - الرسوم الجدارية
- ١٠ - نقوش الاحبة (للادميين والحيوانات)
- ١١ - الوشم
- ١٢ - الحلوى (قوالب عرائس المولد وما إليها)

(ز) فنون الحكاية

- ١ - خيال الظل
- ٢ - الأرواح
- ٣ - التمثيليات
- ٤ - الحواة

نرى إذن أن التصنيف والعصم — بين الطواهر الفولكلورية مشكلة صعبة فكما وضحا من قبل من الشكل تحديد أن هذه المسادة تتبع هذا النوع أوذاك . إذ أنها طواهر متداخلة كما أن بعضها قد يتحول أو يفقد إطاره العقائدي المعنى مع الزمن ليؤدي وظيفة أخرى .

وهكذا فإن مادتها محددة بالإطار الذي حددناه للفولكلور متعددين عن تلك المظرات والمناهج الاثنوحرافية التي تجمع كل ما يتعلق بالحياة الشعبية مثل تلك المدارس التي أشرنا

إليها في بداية المقال وخاصة كما وضع لدى جمعية الفولكلور الانجليزي الايرلندية . فما أن نتصفح - مثلاً - فهرس مجموعاتنا حتى نجد اهتماماً شديداً بطواهر نراها بعيدة عن الفولكلور ، ففي مجال الحياة الانسانية نجدهم يهتمون حتى بوسائل المواصلات وأموال التجارة وهذا غير ما اتفقنا عليه من أننا ننظر للتراث الشعبي باعتباره تراثاً فنياً أولاً يسعى للتعبير عن حياة الشعب وتفسير الطواهر القامضة .

ولكن هل انتهى بذلك التصنيف النوعي مهمة الارشيف ؟ في الواقع أن الفولكلوريين يطمحون الى مزيد من تحليل المادة الموحدة بين أيديهم الى أصغر وحداتها الجزيئية (مونيقات) وعمل فهارس بها ، تسهلاً للدارسين وليتسنى عرض هذه العناصر الاساسية ومتابعة ترددها داخل كل نوع وكيف يتم بها بناء وحدات أكبر .. الخ .. ذلك النوع من الدراسات وعقد المقارنات واستخدام النتائج . ولكن هذا النوع من التحليل مازال متعثراً ولم يحلر تعدد ما يذكر الا في ميدان الحكاية الشعبية بالتحديد . وذلك بفصل العالم الكبير « مستيث طومسون » وقد نشر فهرساً بالعناصر الاساسية المترددة في الحكايات الشعبية الاوربية . مينا ما نشره العالم الفنلندي « أنتي آرڤ » في فهرسته للحكايات . والجراة على هذا النوع من التحليل يتطلب توافر مزيد من العلماء ومزيد من الخبرة والشاق من الجهد ، نطمح أن تتوافر جميعاً لنا عن قريب ، وعلى طريق العلم الطويل نأمل أن تؤدي هذه المحاولة المتواصلة دورها ..



الضلع
الشمسية
الشعبية

أقدم
الوترات
في العالم

بقلم الدكتور
محمد أحمد الحفني

مما يقرره التاريخ أن نشأة الآلات الوترية كانت عصا قابلة للالتواء ، من غصن شجرة ، ينزع عنها غلافها من الوسط ويظل مثبتا فيها من الطرفين ، ويستعمل هذا الغلاف كوتر .. ثم فكر الانسان على امتداد السنين في أن يركب في العصا وترا أجنيا بدل غلاف الفصن .. ثم اهتمى بعد ذلك - رغبة منه في تقوية الصوت - الى وضع الوتر فوق صندوق رنان أو مصوت ، فركب الوتر على قرعة عوم أو ما يماثلها .. ثم صنع هذا الصندوق من الخشب .. ثم فكر بعد ذلك في أن يزيد في عدد الأوتار فجعلها متعددة بعد أن كانت واحدة .. ثم ثبت الأوتار في أوتاد هي التي عرفت فيما بعد باسم المفاتيح أو « الملاوى » *



عازفة بالكنازة من نقوش الأسرة التاسعة عشرة في طيبة

نقوش الأسرة الخامسة متحف القاهرة رقم
٢٣٣) .

قائلة الصنج (بفتح الصاد أو كسرهما وتسكين
النون) أو الجنك (بضم الجيم أو فتحها
وتسكين النون) والتي تعرف في العصور
الحديثة باسم (الهارب) هي آلة موسيقية بحتة .
بل هي أقدم الآلات الموسيقية المصرية إطلاقاً .
وهذه الآلة « مغلقة » الأوتار . ومعنى
الأوتار المطلعة أن كلا منها يحصص لصوت
واحد ولا بد للآلة من هذا النوع أن تشمل على
عدد من الأوتار بقدر عدد الأصوات التي يراد
استخراجها منها . وليس هذا هو الشأن في
الآلات التي يعق فيها بالأصبع على الوتر قوي
مواضع مختلفة منه حيث يمكن أن يستخرج من

العود الشعبية - ٤٩

هذه هي الخطوات التي حطتها أقدم الآلات
الموسيقية قبل أن يدلنا التاريخ العام عليها .
فإذا ما التقينا بها في أدم النقوش المصرية -
من خمسة آلاف عام - رأيناها ناصحة قد
سلعت وراءها تلك الخطوات العديدة التي
استلزمها سنة التطور وتقدم الاسامية .

وإذا لوجد في أقدم ما تركته لنا نقوش
الدولة المصرية القديمة التي ابتدأت بالأسرة
الأولى حوالي عام ٣٤٠٠ ق م ، آلة الصنج
(الهارب) وقد استكملت مقوماتها كآلة
ومنية ، بل وأصبحت تعتبر أحد العناصر
الأساسية الثلاثة التي كانت تتألف منها أقدم
الفرق المصرية في تلك العصور وهي : المعنى
والسابع في الساي والمازف بالصنج (صورة من

بالصنج المنحنى أو المقوس لأن رقبة الآلة كانت مقوسة كالوضع بالصورة التقسمة .

أما في عصر الدولة الحديثة التي ابتدأت بالأسرة الثامنة عشرة حوالي عام ١٦٠٠ ق م فقد كبرت تلك الآلة وصنعت منها أنواع بلغ طولها قامة الإنسان أو أطول منها أحيانا . فان كانت آلة الصنج من هذا النوع الكبير استعملها العارف وهو واقف وإن كانت صغيرة عزف بها وهو جاث على إحدى ركبتيه ، شأنه في ذلك شأن المغني والعازف بالثاني . وأصبحت الأوتار تصنع من الأمعاء بعد أن كانت تصنع قديما من ليف النخل . وثبتت الأوتار من أحد طرفيها في الصندوق الرنان ومن الطرف الآخر تلتف على أوتاد قصيرة مثبتة في الرقبة .

وإذ تطور السلم الموسيقي في تلك الدولة إلى سلم سباعي فقد زاد عدد أوتار تلك الآلة تبعا لهذا التطور . كما تعددت أنواعها . فقد رأينا إلى جانب النوع المنحنى القديم نوعا « زاويا » يكون اتصال الصندوق الرنان فيه بالرقبة على شكل زاوية (صورة ٢) كما أصبح الصندوق الرنان يرتكز على حامل يمنع اتصاله بالأرض اتصالا مباشرا حتى تكون الدبذبات الصوتية حرة . وهذا الحامل إما مفصل عن الآلة على شكل مقعد (صورة ٣) أو متصل بالصندوق الرنان حتى ليصير جزءا منه . وقد عثر في الحميريات على آلة مريدة من النوع الراوي بها واحد وعشرون وترا . وقد عثر على تلك الآلة في حالة جيدة وهي محفوظة بمتحف النوفر بباريس (صورة ٤) آلة صنج زاوي من عصر ملوك سائيس من القرن السادس أو السابع قبل الميلاد) .

كما ظهر كذلك في الدولة الحديثة نوع جديد من هذه الآلات هو الصنج الكتفي ، يحمل على الكتف أثناء العزف . وصندوق هذا النوع على شكل قارب تحرج الرقبة من أسفله ، ويحمله العازف كما في الصورة (صورة ٥) على كتفها اليسرى بحيث يكون الصندوق جهة الأمام والرقبة جهة الخلف . وتستعمل اليدين معا في العزف كما هو الحال في استعمال



الوتر الواحد عدة أصوات مختلفة مثل آلة العود والرباب . لذلك تعتبر الآلات ذات الأوتار المطلقة أقدم الآلات الوترية إطلاقا .

وآلة الصنج تختلف عن سواها من سائر الآلات الوترية بأن أوتارها تقع في مستوى عمودي على الصندوق الرنان وليس موازيا له كما هو الشأن في جميع الآلات الوترية الأخرى . وكان عدد أوتار الصنج في الدولة المصرية القديمة - واستمر كذلك في الدولة الوسطى - أربعة أو خمسة . ونادر أن يزيد أوتارها في عصور هاتين الدولتين عن هذا العدد حيث كان السلم الموسيقي وقتئذ سلما حماسيا « ولا ترال هذه الآلة إلى اليوم مستعملة كآلة شعبية على هذا النحو في غرب افريقية ويكسى صندوقها هناك أحيانا بجلد الفهد » .

واقدم أنواع هذه الآلة في مصر النوع المسمى

برأس أبي الهول لاسس التاج المردوج تاج الوجه البحرى وتاج الوجه القبلى ، وينتهى صندوق الثانية (وهى التى الى اليمين فى الصورة) برأس احدى الآلهة يعلوه تاج الوجه البحرى . مثل هذه الصنوج الكرى تحتوى على اثني عشر أو ثلاثة عشر وترا تشتمل من المعن على ديوان (أو كتاف) كروماتى كامل .

ومن المهم ملاحظة أن العارف بهذه الآلات كان مدد حوالى سنة ٢٠٠٠ ق م - كما تدل النقوش - يستخدم يديه معا فى وقت واحد فى عرف يعمى الفراغ والجواب (الثامنة) أو الفراغ والخامسة أو القرار والرابعة . ويستخلص من ذلك أن المصريين منذ هذه العصور العديدة قد توصلوا الى معرفة أحسن أحوال النواقي بين السمات سواء أعرفت معا أو متناصة . كما عرفت موسيقاهم أولى خطوات تعدد التصويت التى بنى عليها علم الهارموني الحديث .

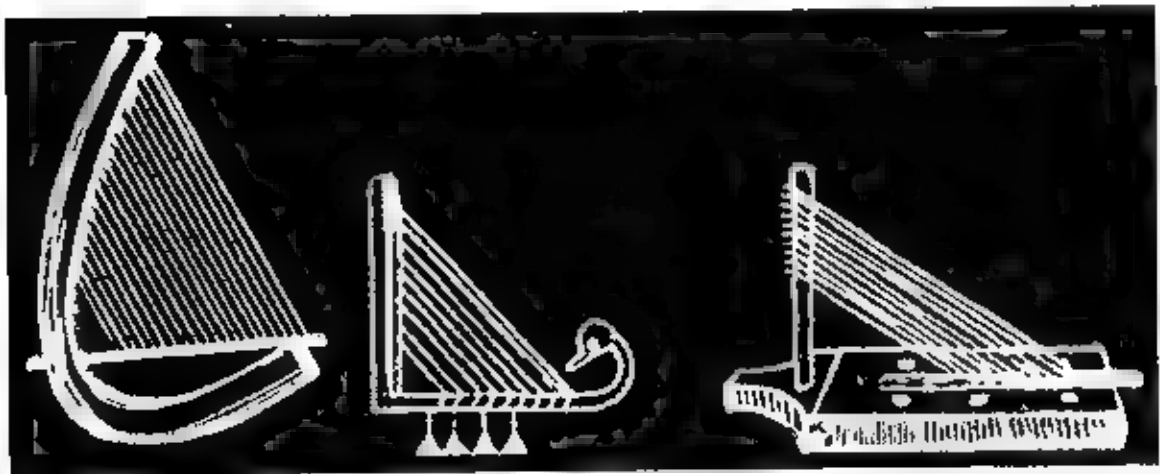
وانقلت آلات الصنج بأنواعها المختلفة من مصر الى سائر الممالك القديمة التى تقدمت اليها ، ثم الى أوروبا فى العصور الوسطى فى نحو القرن التاسع ، وأطلق عليها بالانجليزية هارب وأربا وبالفرنسية هارب وأربا وبالانجليزية هارب

جميع أنواع هذه الآلة . وفسطرا لصنوعة استعمال هذا الصنج الكتمى فان عدد أوتاره - كما يظهر فى الصورة - بدر أن يزيد على ثلاثة أوتار . وقد عثر فى الحفريات على آلة واحدة من هذا النوع ذات خمسة أوتار محفوظة فى المتحف المصرى بلعزبول .

وحين استعمل النوع الكبير من آلة الصنج وكثر عدد الأوتار وحيث الالتباس عند الاستعمال صنعت الاوتاد التى تثبت فيها الأوتار من نوبي الأبيض والأسود على التوالى حتى يسهل على العارف تمييزها . وكانت الأوتاد البيضاء تصنع من العاج والسوداء من الأسوس ، كما هو الشأن تماما فى صناعة معانيخ الببائو الحديث .

وفى عهد تحوتمس الثالث وأينا آلة الصنج نفسها كثيرا ما تصنع من خشب الأبنوس وتحلى بزخارف من الذهب والأحجار الكريمة . وأرقى ما وصلت اليه صناعة هذه الآلة كانت فى الأسرة العشرين . يدل على ذلك وجود بعض لآتين من هذا النوع الكبر بقرة رمسيس الثالث (صورة ٦) وهما أكبر حجمهما من الاسنان ، عمتان بالزخارف ، ينتهى صندوق احدهما (وهى التى الى اليسار فى الصورة)

أسكال مختلفة من الجثك الزاوى



وباللاتينية هارفا وهي اللفظ متقلبة في الاشتقاق .

وعملت أوروبا باستعمال هذه الآلة والتطور تصاعدها حتى بلغت بها حد الكمال في بداية القرن التاسع عشر حين أدخل عليها مسبح دراسات مزدوجة (صورة ٧) مكنت العارف بها من رفع صوت كل وتر من أوتارها أثناء العزف بمقدار تصعى طيسى (يسمى تون) مما سهل تصوير الألحان عليها . وأصبحت تلك الآلة في المصور الحديثة تعد في مقدمة الآلات الأساسية في تكوين الفرق الأوركستراوية الكبرى . وذلك نظرا لسمعة مسطقتها الصوتية ولأن صوتها رقيق شجي .

أما الآلة الثانية ذات الأوتار المعلقة فهي آلة الكناوة ، وهي التي تعرف في الأوساط الشعبية باسم « السمسمة » وقد ظهرت هذه الآلة في وادي النيل في عهد الدولة المصرية الوسطى حوالي عام ٢٠٠٠ ق م وتسمى باللغة المصرية القديمة كنز (بكسر الكاف وفتح النون المشددة) واشتق من هذا اللفظ التسمية العبرية كنوز (بكسر الكاف وضم النون المشددة) ثم العربية كناية (بفتح الكاف أو كسرهما وفتح النون المشددة) وجمعها كنارات وكنانير .

وهي آلة وترية تصنع من الخشب ، تشبه أوتارها في مستوى الصندوق الرنان . وتحتصر الأوتار داخل إطار خشبي غير منتظم الأصلاخ ، أحد ضلعيه الجانبين أقصر من الضلع الآخر المقابل له . ويقطع هذين الضلعين الجانبين ضلع ثالث أمامي مائل . وتثبت الأوتار من إحدى طرفيها في الصندوق الرنان وأما الطرف الثاني للأوتار فيثبت في القصيب الأمامي بواسطة حلقات تنزلق عليه . وليس لهذه الآلة أوتاد تصبب بواسطتها كما هو الحال في سائر الآلات الوترية ، وإنما يجري ضبط أوتار هذه الآلة بطريق تلك الحلقات إذ حارلقها ناحية الضلع الجانبى القصير يزيد صوت الوتر غلظا ، وعلى العكس إذا كان انزلاقها ناحية

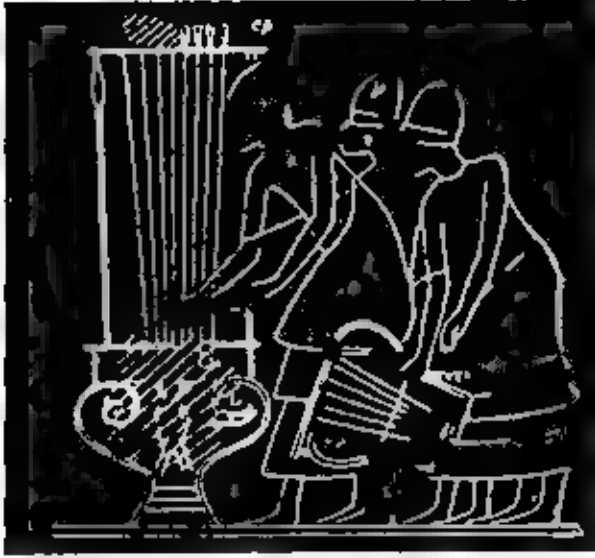
الضلع الجانبى الطويل يزيد صوت الوتر حدة .

والنقوش المصرية القديمة ملأى بصور هذه الآلة وبخاصة في عهد الدولة الحديثة بعد الأسرة الثامنة عشرة (صورة ٨) . وقد عثر في الحفريات على خمس قطع من هذه الآلة واحدة منها محفوظة في متحف القاهرة وأخرى في ليون هولندا وثلاث محفوظة في المتحف المصرى بباريس (صورة ٩) .

كما عثر في نقوش الأسرة الثامنة عشرة على نموذج غريب من تلك الآلة (صورة ١٠) عبارة عن كنارة كبيرة واقفة والى حابها كنارة يدوية عادية . والكنارة الواقفة هي التي نسميها الآن . فهي نموذج فخم يوضع على الأرض أثناء العزف به . وصندوق هذه الآلة كبير على شكل رهرية . ويقوم بالعزف عليها رجلان في آن واحد . وبهذا يسجل التاريخ أن المصريين أول من استعمل العزف بأربع أيدي على آلة واحدة . وهذه الآلة التي كانت موجودة في فرقة أمينوفيس الرابع لها ثلاث صور: واحدة في حجرة الطعام وثانية في بيت الموسيقيين وثالثة في القصر الملكى . ولما كانت هذه الصور الثلاث هي الوحيدة التي عثر عليها في جميع النقوش ، فإنه من المرجح أن يكون هذا النموذج الضخم صنع خصيصا لهذا الملك .

وقد انتقلت آلة الكناوة عن طريق المدينتين المصرية والاشورية الى بقية الممالك القديمة ، غير أنها وجدت عصرها الذهبى في بلاد الإغريق . ذلك بأن اليونانيين وإن كانوا قد عرفوا الكثير من الآلات الموسيقية التي انتقلت إليهم من اتصالهم بقدماء المصريين والممالك القديمة بآسيا الغربية إلا أنهم قصرُوا عابثهم نسخة خاصة على آلتين من تلك الآلات : آلة وترية واحدة هي الكنارة ، وآلة نفخ واحدة هي المرمار المزدوج (الأولوس) ورسوموا لاستعمال كل منهما حدودا مقررَة وقد راعوا دائما هذا التحديد وتمسكوا به .

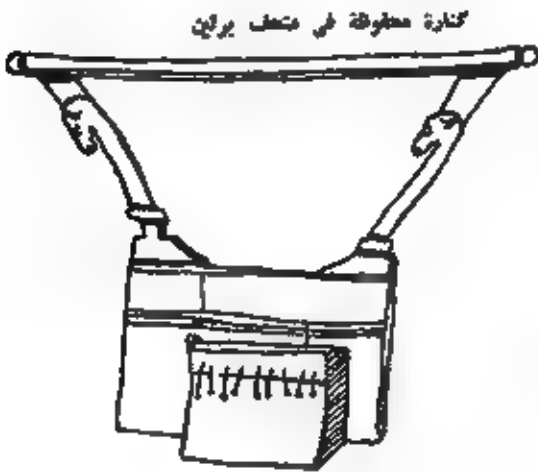
وقد جعلوا لآلة الكنارة المنزلة الأولى حتى



كنارة وكنارة يدوية من فرقة أمينوفيس الرابع من الأسرة الثامنة عشرة في تل العمارنة



عازفان بالمشج من نقوش الأسرة العشرين (طيرة وميسى الثالث)



كنارة مطروقة في متحف برلين

لقد صارت علما على الموسيقى اليسونانية القديمة . واستخدموا منها نوعين مختلفين : احدهما نقييل الوزن متين الصناعة يستعمله الموسيقيون المحترفون وهذا النوع يسمونه « ليرا » او « لاير » ، والنوع الآخر خفيف الوزن بسيط الصناعة وهو خاص بالاستعمال المادى أو باستعمال الهواة من أفراد الشعب ويسمونه « الفيثارة » . وكانت أوتار هذه الآلة تصنع من الامعاء ، وهى فى العادة سبعة أوتار ، وقد تزيد على ذلك حتى تبلغ الأحد عشر وترا . وقد عني الاعريق بصناعة آلة الكنارة حتى بلغوا بها غاية الكمال ، وصمموا منها نساذج مليئة بالرخارف والحليبات (صورة ١١) .

وانتقلت آلة الكنارة الى أوروبا فى العصور الوسطى ، الا انه لم يكن لها حظ شقيقته آلة الصنج التى شقت طريقها عبر العصور - على نحو ما ذكرنا - واطرد سيرها فى مدارج الرقى والتطور حتى أصبحت فى العصور الحديثة فى الصدارة من الآلات الموسيقية ذات الشأن التى تتكون منها الفرق السمفونية الكبرى والتى يؤلف لها اعلام الموسيقى اخلاص المصنفات الخاصة بها . . بينما قنعت آلة الكنارة بمكانها الديمقراطى وبالعياة فى البيئات الشعبية ، وما تزال هذه الآلة باسمها الشعبى « السمسمية » وفى شكلها البسيط تعيش كآلة محببة بين الاوساط الشعبية فى جمهوريتنا المتحدة حيث يترقب أغانها طوائف كبيرة يجنون فيها من اللذة ما يسبغ على اوقاتهم البهجة والحبور (صورة ١٢) .

دكتور محمود أحمد العفنى

بقلم : ماهر صالح



الاعباب للأطفال واغانيتهم...

تعد الاعباب الشعبية من اهم انواع الفنون الشعبية لاي امة من الامم ، اكثر مما يظنه البعض عند نظرهم الاولى لها . فهي من اقدم مظاهر النشاط البشري وهي اول صورة لنشاط الانسان في طفولته . فهي مسلي لانفعالاته ومعرض ملذاته وفرحه ، وهي انعكاس لصورة الحياة . فقد سارت العصور وعاصرت مختلف الشعوب ، اذ لم يغفل تاريخ امة من الامم منها فهي تعرض نموذجا من نماذج الحياة في البيئة بطابعها وتقاليدها ونظمها . . . والتشابه في اصول اللعبات الشعبية قد يلقي الضوء على علم السلالات البشرية ولكنها لا تتضمن الاصول الصامة للاعبين انفسهم





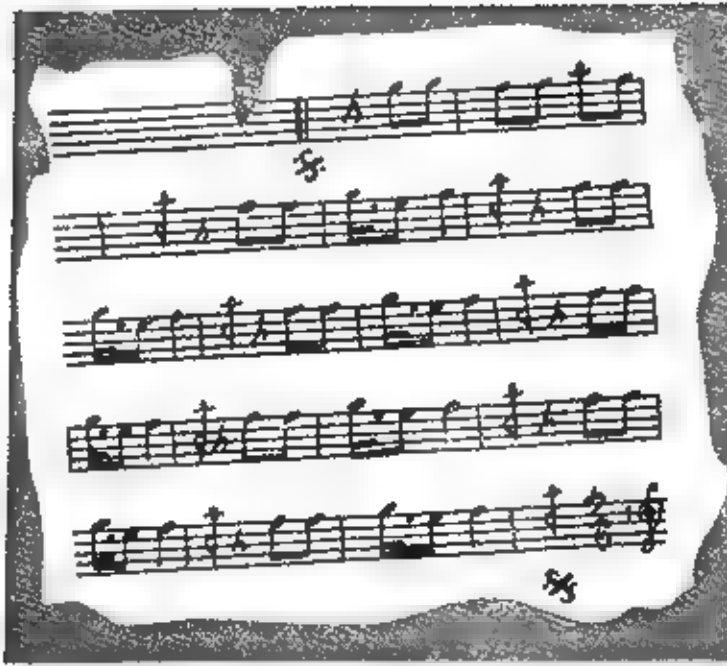
لعبة هينا هينا ..
وهينا هينا

الى لعبة السهام ، وقد ادخل العرب ورق اللعب الى أوروبا وقد أخذوه أصلاً من الصين ، واسم ورق اللعب الصيني اليوم هو « تاووتش » أى مائدة اللعب والترال ، وقد تطورت لعبة السهام التي انقرضت وأصبحت الآن شرائع من الخيران (أى السهام) التي منها نشأة الدومينو والترد وشرائح الاخشاب الرقيقة التي نشأت منها أوراق اللعب .

ومن المعروف أن الألعاب الشعبية التي كان يمارسها قدماء المصريين ارتبطت بالطقوس

والتشابه في الاصل ليس دليلاً على التشابه في الثقافة .

ومن المدهش أن الاطفال يمتثلون على التعليد والمحاكاة . ولذلك فهم يحافظون على القوانين والعادات وغالباً ما يمثلون حياء البائسين في العاجم في جميع أنحاء العالم ويحتفلون أو يبقون على الملامح التي اندثرت بالفعل .. فمثلاً في اجلثرا كانت لعبة الرواج تمثل صمففة بين العريس ووالدي العروس التي ليس لها رأى في موضوع زواجها . وترجع نشأة أوراق اللعب والترد والدومينو



لعاب الاطفال
يسله يا يسله ..

المخلعة بالجمهورية العربية المتحدة ، وهناك
لعاب اخرى لم يتم حصرها حتى الآن ولكن
مدد الالعاب تحتساج الى تصنيف خاص اد
لا يمكن تطبيق تصنيف احينى عليها لان هذه
التصنيفات تنحكم فيها طبيعة البيئة الموجودة
فيها . فمثلا نجد فى ايرلندا أن هناك كثيرا من
الالعاب تؤدى داخل المنازل ويمارسها الاطفال

- ٢٩ - العاب راقصة
- ٣٠ - العاب فيها اعانى ومقاطع ترديدية
او حكايات او محفوظات
- ٣١ - العاب الحب
- ٣٢ - العاب الاستقصاية والبحث
- ٣٣ - العاب التحمين
- ٣٤ - العاب العوازير والالعاب
- ٣٥ - الالعاب التكرية .
- ٣٦ - العاب تستخدم فيها الايدى
والاصابع وعقل الاصابع .

- ٣٧ - العاب التحرير
- ٣٨ - العاب الصمت
- ٣٩ - الالعاب العكسية
- ٤٠ - العاب المسافة
- ٤١ - البكت العملية
- ٤٢ - العاب الخيل
- ٤٣ - تسلية الاطفال بوسائل مخلعة .



ومن التصنيف السابق الذى تدرج تحته
نات من الالعاب الشعبية يمكننا أن نطبق حردا
مها على العابنا الشعبية .. هذا وقد أمكننى
ان أجمع حتى الآن حوالى ٧٥ لعبة من المناطق

- ٢١ - الناصوب (أوكرة الميس) لعبة
 فرعونية
 ٢٢ - أنا القراب الموحى
 ٢٣ - امرئ ولا تزلزل
 ٢٤ - انزل يا عم .. اركب يا حال
 ٢٥ - بلتح بلتحني
 ٢٦ - جولى على جولى عربى
 ٢٧ - القرع سبب
 ٢٨ - حبة ملح
 ٢٩ - حجر دار
 ٣٠ - حاك الديك
 ٣١ - دق الكف (صلح)
 ٣٢ - دق المغزل
 ٣٣ - سقت بنت
 ٣٤ - شفت القمر
 ٣٥ - صيد الحمام
 ٣٦ - صيد السمك
 ٣٧ - عسكر وحرامية
 ٣٨ - عسكرى تصميق
 ٣٩ - عندك لبن .. طلع الجبل
 ٤٠ - السبع طونات (من ألعاب الكرة)
 ٤١ - كيكاً عا العالى
 ٤٢ - يا عم يا حال
 ٤٣ - عم عكك
 ٤٤ - برلا .. برلا .. برلا (مرتبطه
 بالعادات والتقاليد الخاصة بالزواج
 وخاصة بالمهر)
 ٤٥ - عضاية الضح (من ألعاب العظم)
 ٤٦ - لعبة النمر (من ألعاب الارقام)
 ٤٧ - حادى يامادى (من ألعاب الاصابع)
 ٤٨ - الجنالونه (من ألعاب الصراع)
 ٤٩ - الفزاده (تشبه نطة الانجليز)
 ٥٠ - قرأ .. قرأ .. ياصنيلة
 ٥١ - لعبة كرككه (من ألعاب الايدي
 والاصابع)
 ٥٢ - لعبة الدول (من ألعاب الكرة)
 ٥٣ - بسلة .. يابسلة (من ألعاب الكرة)
- فى امسياتهم لان طبيعة الطقس عندهم وهو
 طقس بارد معظم السنة تحتم عليهم البقاء فى
 مساكنهم وقتا طويلا وذلك على العكس من
 طبيعة الطقس فى بلادنا .. اذ أن معظم الألعاب
 الشعبية لدينا تمسارس خارج الدور ، فى
 الامسيات المقمرة خاصة فى الريف ، وفيما
 يلى حصر للألعاب الشعبية التى جمعتها من
 الوجه القبلى والبحرى والواحات وشواطئ
 البحر الابيض والاحمر ومازال هناك الكثير
 منها ينتظر رحلات أخرى للجمع والتسجيل :
- ١ - ابونا صربونا
 - ٢ - البجول (حبوب الدوم)
 - ٣ - البحر المالح أو (شمر شمير) اقدم
 لعبة مصرية
 - ٤ - البلى والطرنجينة
 - ٥ - البيوت (أو الرسته) وتلعنها البنات
 - ٦ - التحطيب (اصل ألعاب المبارزة بالسيف
 والشيش)
 - ٧ - التعلب فات عات
 - ٨ - الحديد والطرة (الطرة والورير)
 - ٩ - المحل
 - ١٠ - المجلة (مرتبطة بتقاليد وعادات الرواح
 وخاصة ذهاب العروس من بيتها لبيت
 زوجها وحطه لها .. وتشبهها لعبة
 المتدكية فى التوبة)
 - ١١ - الحكشة (وهى اصل لعبة الهوكى)
 - ١٢ - المحاكشة
 - ١٣ - السجعة الثلاثية والخماسية والساعية
 - ١٤ - الكمة
 - ١٥ - انطاب
 - ١٦ - الطاقية فى اللعب
 - ١٧ - العصورة والمضرب
 - ١٨ - القط والغار
 - ١٩ - اللجم القبلى (اصل لعبة البيس بول
 الأمريكية)
 - ٢٠ - اللجم البحرى

- ٥٤ - حبل طويل ٠٠ يا أمه (من ألعاب البنات الصانية)
- ٥٥ - مبي في جيبتي (من ألعاب المسافة)
- ٥٦ - سوسو في الميه ٠٠ سوسو في البحر (ألعاب غنائية حركية للبنات)
- ٥٧ - طلع طلق ٠٠ نزل طبق (من الألعاب المائية)
- ٥٨ - حج حجيج ٠٠ قوم صلي ٠٠ (ألعاب داخلية)
- ٥٩ - جمال الخلع ٠٠ (من الألعاب الداخلية)
- ٦٠ - البيضة والي ثواما ٠٠ (من ألعاب الايدي والاصابع)
- ٦١ - طلعت لوحدي ٠٠ وزلت لوحدي ٠٠ (من ألعاب الاصابع)
- ٦٢ - ألعاب الورق (الطائرة والمراكب)
- ٦٣ - ألعاب بأعواد الثقاب
- ٦٤ - ألعاب تكلمة القط والشرط (تتبع السحبة)
- ٦٥ - ألعاب بالحبال ٠ (خط الحبل)
- ٦٦ - ألعاب بالاصابع (مثل حبال الظل)
- ٦٧ - عروستي ٠٠ (وهي من ألعاب التحرير)
- ٦٨ - العوارير وحلها (وتنتهي بكلمة غلب حماركم)
- ٦٩ - المسافة
- ٧٠ - ألعاب صامتة (وتؤدي بالإشارات)
- ٧١ - ألعاب فيها أغاني أطفال مرتبطة بتماسيات
- ٧٢ - التماس (لعبة نوبية تشبه الحكة)
- ٧٣ - الحندكية (لعبة نوبية تشبه الحجلة)
- ٧٤ - ألعاب المقالب
- ٧٥ - هينا مقص ٠٠ وهينا مقص
- ٧٦ - سباق الرمل

وبعد جمع وتسجيل هذه الألعاب ودراستها اتضح أن معظمها له أصالة تاريخية إذ أنها ترجع إلى عهد قدماء المصريين ، ومن هنا يتبين مدى أصالة أبنائنا الشعبية . فهي قديمة قدم التاريخ ، استمدت أصولها من أصالة الحضارة المصرية ٠٠ فقد اهتم المصريون القدماء بأنواع عديدة من الألعاب الشعبية ، وأقبلوا أقبالا شديدا على ممارستها أو مشاهدتها في

رحلات فراغهم ٠٠ وقد تعددت هذه الألعاب التي مارسها الصغار والكبار من مختلف طبقات الشعب وكان يشاركهم الحكم والامراء أيضا . ولقد دلت الصور والرسوم التي وجدت على جدران المعابد وخاصة مقابر (بنى حسن بالمنيا) ٠ على أن الفراغة كان يطيب لهم أن يشهدوا المباريات الرياضية من شرفات قصورهم ، وأن الامراء كان يستخدمهم الحماس أحيانا فينزل بعضهم إلى حلبة المباريات ليكونوا على كنب من المتبارين ويشجعونهم بعبارات التشجيع والتهنئة وكانوا يجزلون المكافآت للفائزين ٠٠ ومن دلائل اهتمامهم بالرياضة أيضا أنهم كانوا لا يتوجون أي أمير ملكا على البلاد إلا إذا اجتاز امتحانا قاسيا في أداء بعض الألعاب الشعبية وهذا يدلنا على مدى ماوصلت إليه منزلة الرياضة والألعاب الشعبية لدى قدماء المصريين . فقد استمتعوا بأوصافها وحركاتها خلال أعيادهم الدينية وشماثرهم الجنائزية ٠٠ وتضمنت صور ورسوم أعيادهم أوضاعا دقيقة رائعة لعثبات وفتيان ، اقترن أداؤها بالتنظيم اللفظي والإيقاع الحركي ٠٠ وقد رمرت هذه الرسوم أيضا إلى طائفتين من الألعاب : طائفة بسيطة الأوضاع ويسيرة في أداؤها تستهدف الرشاقة وتسمية البدن فصلا عن أغراض اللهو والمتعة ، كان الصبية يلعبونها داخل الدور وقريبا منها وفي أماكن التعليم ، وكانوا يؤدون فيها أوضاعا تشبه بعض حركات الجمباز ، الخالية ، أما الطائفة الأخرى فقد استلزم أداؤها كثيرا من الجهد والمهارة والتمرين وكان يؤديها الشباب من هواة ومحترفين وممارسها العسكريون وكانت منها ألعاب المصارعة وحمل الأثقال والقفز والتخطيب والعدو والسباحة والتجديف .

ألعاب شعبية مصرية :

تعتبر لعبة (شمر شمر) من أقدم الألعاب الشعبية المعروفة لنا في العالم ، وهي على أية حال أقدم لعبة مصرية ما زالت تمارس إلى الآن ، ويسمونها البعض (كازا لاوا) أو (البحر المالح) وكانت محبوبة جدا لدى

المصريين القدماء ، ويرجع أقدم نقش يدل على أن المصريين القدماء كانوا يمارسونها إلى سنة ٢٥٠٠ ق.م . وتبين لنا النقوش الموجودة في (مقابر) (بنى حسن بالمينا) أن طريقة ممارسة هذه اللعبة مطابقة تماما للطريقة الموجودة الآن والتي يمارسها الجميع سواء في الوحة البحرية أو العبلى أو الواحات أو النوبة وتكثر ممارستها في الأماكن التي بها آثار فرعونية وذلك مما يدل على أصالتها وشميتها لأنها تمارس بنفس الطريقة في جميع هذه الجهات .
وهذه اللعبة يؤديها الصبيان فقط لأنها تحتاج إلى مهارة وموة في أدائها . وطريقته أدائها كالتالي

● يؤدي هذه اللعبة من أربعة إلى عشرة لاعبين ينقسمون إلى فريقين متساويين وتجرى القرعة بينهما لاختيار الفريق الذي سيبدأ اللعبة .

لعبة الأعداد (ارميت)



● تبدأ اللعبة بأن يجلس لاعبان من الفريق احدى حسر الزمرة على الأرض وجها لوجه ويبدأ اللاعبون من الفريق الآخر في المعر واحدًا وراء الآخر حسب الخطوات التالية : -

١ - يمد اللاعبان وهما جالسان متجاورين على الأرض ويعوم لاعبو الفريق الآخر بالوثب من فوقهما .

٢ - يسي اللاعبان الجالسان أرجلهما بحيث يكون قدما كل منهما مواجهاً لعدمي الآخر .
٣ - ويقف اللاعبون من فوقهما .

٣ - يصح اللاعبان الجالسان أرجلهما أن أكثر مدى لتكوين ما يعرف (بالبحر الكبير) أو البحر المالح (- ومنها جاءت تسمية اللعبة سحر المالح - وذلك لتصعيب عملية الوثب من فوقهما .

٥ - يمد اللاعبان أرجلهما أماما ويضع كل لاعب إحدى قدميه فوق قدم زميله المواجه له . ثم يبدأ أفراد الفريق الآخر في الوثب من فوقهما .

٦ - تكرر الحركة السابقة مع وضع النظم الثالثة والرابعة بالتبادل للاعبين الجالسين ثم يقوم باقي اللاعبين بالوثب من فوقها .

٧ - يصح اللاعبان الجالسان أيديهما بالتبادل على أن يكون كف اليد مفرودة الأصابع ومع يجساح اللاعب في الوثب من فوق الأرحل والأيدي تصاف يد أخرى بالتوالي بحيث يصح اللاعبان الجالسان على الأرض أرجلهما وأيديهما فوق بعضهما بالتبادل فيصلي ارتفاع هذه الأرحل والأيدي إلى حوالي ٨٠ أو ٩٠ سم وهي أصعب مرحلة في اللعبة وقد سميت اللعبة (شبر شبر) من أجل ذلك لأن من يتحجج في الوثب من مسوق أيدي اللاعبين الجالسين الموضوعة شبرا فوقاً شبرا يعد من أبطال في الوثب العالي . ومن أحكام هذه لعبة أن الفريقين المتباريين يتبادلان أماكنهما إذا لمس أحد اللاعبين اوتابتي جرها من جسم اللاعبين الجالسين على الأرض . وتحسب نقطة للفريق إذا تحجج جميع أفرادها في كل خطوة من الخطوات السابقة . والفريق الذي يحرر نقطا أكثر يفوز ويركب أفراد الفريق الآخر



رفعة التعطيط .. في مهرجان الأقصر

لعبنا هذه حتى اسمها ، فكلية هوكي هي منطوق أجسي لكلية حكشة، وقد أخذ الغربيون اللعبة وظموها، فحددوا عدد اللاعبين وأوصاف العصا ، وأحلوا دحرجة الكرة والصربات الفصيرة والتمرير ، محل الصربات الطويلة والاندفاع العردي في الملعب ، ونشروها في العالم ، بل واقتبسوا منها ألعابا كثيرة كهوكي الألاق واللاكروس والبولو .

وتحتاج لعبة الحكشة الى مكان فسيح وكرة مصنوعة من اللوف محبوكة الربط أو مجدولة وبحاج الى مصارب تصنع من الأخراة العريضة السفلية من جريد الخيل فيؤخذ الجزء المسمى بالمحف ويسوى بسكين ، ويرال ما فيه من شوك أو نتوء ، ثم يوضع في قرن ثاره هادئة، حتى ينشخر ما فيه من عصير فيخف وزنه ، كما يمكن استعمال عصا عريضة من شجرة السط .

ويشارك في أدائها أي عدد من اللاعبين ، يقسمون فريقين متساويين وطريقة لعبها كالبي .

توضع الكرة على الأرض في منتصف الملعب

ويمشي بهم حول المكان الذي كانوا يارسون فيه اللعبة - وظاهرة ركوب الحصم بعد التغلب عليه في أي لعبة، منتشرة في معظم ألعابنا الشعبية وخاصة الموجودة في الوجه القبلي - بجانب ما فيها من روح الدعابة والتسلية والخط من مقدرة المهروم لمنزلة المطايا (والمطايا غالبا هي الحمير) . ولضيق المجال فاسي سأذكر على سبيل المثال لا الحصر بعض الألعاب الشعبية المصرية التي لها أصالة قديمة مثل اللعبة السابعة وقد انتقلت معظم هذه الألعاب الى البلاد الأخرى وخاصة العرب حيث أخذها سكانها وطوروها وبدأوا يارسونها بعد وضع قوانين لها ، ومن هذه الألعاب :

لعبة الحكشة :

وتعبر من أكثر الألعاب الشعبية انتشارا وخاصة في الأرياف ويلعبها شباب الريف في أجران القرية وخاصة في فصل الشتاء حيث تساعد على التدفئة نظرا لما تتطلبه من حركة مستمرة .

وقد اقتبست لعبة (الهوكي) الدولية من

ويقف كل فريق في نصف ملعبه ، ويقف (عريف) وهو رئيس أحد الفريقين مواجههما لعريف الفريق الآخر والكرة بينهما . يبدأ اللعب بأن ينادى أحدهما (تربية) فيرد عريف الفريق الآخر بقوله (بحر الجيرة) إشارة لى أنه مستعد . عندئذ تصرب الكرة بالعصا ، ويحاول أفراد كل فريق دفعها ، لتمر فوق خط خصمه أى (مرماه) الى الخارج . والفريق الذى يسجّع فى ذلك يصبح أفراداه قائلين (رد) وهم يحرزون بذلك نقطة ، ويعاد اللعب من جديد من منتصف الملعب وهكذا . والفريق الذى يحرز أكبر عدد من الاصابات يعد فائرا .

التحطيط (أو لعبة العصا) :

تسمى هذه اللعبة بالتحطيط لأنها تلعب بالحطب أو العصا العظيمة (النوت) ويسمونها أهل الصعيد (لعب القلاوى) ويسمونها أهل الفيوم (الملاقعة) وفى الوجه البحرى تسمى (المحاجلة) .

وكانت هذه اللعبة عند نشأتها تعتبر وسيلة للدفاع عن النفس ، ثم تطورت عند قدماء المصريين فأصبحت رياضة ، كما ثبت لدينا من النقوش الموجودة بمقابرهم كمقبرة (كبرو ايف) وغيرها ، والتي تدل على اشتراك القادة وأفراد الشعب فى ممارسة تلك اللعبة مستعملين أحيانا أقتنعة ودروعا للوقاية . وأحيانا كانوا يستقنون عن تلك الدروع والأقنعة . وقد عثر بين النقوش المصرية القديمة ، التي وجدت بمقابر بنى حسن على نقش لعصا التحطيط التي كانت تشبه ما لدينا الآن ، بزيادة حمالة من الجلد لتعليقها حول الكتف . وقد أكد (هيرودوت) فى كتاباته أن المتبارين كانوا أحيانا يصيبون بعضهم اصابات قاتلة ، ولو أن التاريخ المصرى القديم لم يسجل أى إشارة لحوادث مؤسفة نتيجة لتلك المباريات .

ومن مميزات هذه اللعبة أنها تعبر عن ذلك النوع من الألعاب الذى يمارس للمنافسة ، بقصد اظهار المهارة والرشاقة وسرعة البديهة

والقوة والدفاع عن النفس . وهى تحتاج فى أدائها الى قدر كبير من اللياقة البدنية وخفة الحركة واليقظة والتوافق العضلى العصبى . وتتميز هذه اللعبة باشتراك كل عضلات الجسم فى أدائها ، مما يتيح لممارسيها أن يدرّبوا أجسامهم تدريبا شاملا .

وطريقة أدائها معروفة لدينا جميعا اذ يؤدونها لاعبان اثنان فحسب كما هو الحال فى ألعاب السلاح (الشيشى) ويمسك كل منهما بيده أو يديه عصا من النوع المعروف بالشوم ، ويبدأ اللعب بأن يمشى اللاعبان فى دائرة حول بعضهما وكل منهما يلوح بعصاه فوق الرأس ، وتمتص هذه تحية ، ثم يواجه كل لاعب زميله ، ويلوح كل منهما بالعصا يمينا أو يسارا أو أماما أو خلفا فى حركة دائرية ، وفى أثناء ذلك يحاول كل منهما الاطاحة بالآخر بقفلات خفيفة ، مع قيامهما بحركات عديدة واتخاذهما لكثير من الأوضاع المختلفة للجسم والذراعين ، ويستمران فى ذلك حتى يجد أحدهما منفذا أو ثغرة فى جسم صاحبه ، فيلمسه بعصاه لمسة خفيفة يسمونها « بالكشف » ، فيقال لقد كشفه ، وتحسب هذه نقطة ضد اللاعب الملموس ، ويجهتد اللاعب الملموس أن يقابل هذه الضربة أو اللمسة بضربة أخرى يسمونها « العطاء » فان لصاحبه تعادلا والا عد المكشوف مغلوبا .

ومن شروط هذه اللعبة مسك العصا أثناء اللعب بيد واحدة أو باليدين معا ، كما يستطيع اللاعب أن يمسكها بيد ويسرلق باليد الأخرى سرعة عليها حتى تصبغ العصا أفقية وتغطي جسمه وتدرا عنه ضربة خصمه . ويمكن للاعبين التحرك سريعا من مكان لآخر أو الجثو على ركبة واحدة أو ركبتيين للمراوغة والابتعاد عن العصا حتى يكشف جزء أمامى من جسم الخصم . وتحسب النقطة للاعب اذا لمس خصمه بالعصا فى أى جزء من أجزاء جسمه وهذا فى الوجه الفضل ، أما فى الوجه البحرى فلا تحسب له إلا اذا كانت لمسته للخصم العلوى من الجسم فقط . ويجب أن يكون اللمس حقيقيا ، كما يشترط أن يكون بالعصا فقط . وتتوقف

المهارة في هذه اللعبة على مروية معصل اليد ،
وسرعة حركة العصا ، والخطط المحكمة التي
يضعها اللاعب كي يحمل حصيه على كشف
حصيه .

لعبة الخجلة :

هذه اللعبة منتشرة في أكثر مناطق الجمهوريه
العربية المتحدة ويمارسها أهل الموبة على
نطاق واسع ولها شعبية كبيرة لديهم ويسمونها
(الخندكية) .

وهذه اللعبة شائعة في الليالي القمرية
وخاصة في ليالي رمضان ، ويمارسها
القرويون غالبا ، فهي تتصل بمادات وتقاليد
الزواج لديهم ، يمرى في هذه اللعبة فريقين
- فريق يمثل أهل العروس ويحاولون الدفاع
عنها والفريق الثاني يمثل أهل العريس
ويقومون بمحاولات عديدة لخطف العروس ،
وهذا ما كان يحدث ولا يزال في المجتمعات
البدائية فعلى العريس أن يقوم بخطف عروسه
في اليوم المحدد للزواج ويخرج العريس لذلك
بين أصدقائه لهذه المهمة - بينما أهل العروس
يدافعون عنها حتى لا يخطفها منهم العريس -
وفي النهاية يتعلب عليهم العريس بمهارته
وقوته ويستولى على العروس ويأخذها الى
سرله .

طريقة أداء هذه اللعبة : يقسم اللاعبون
الى فريقين متساويين ، أحدهما مهاجم والآخر
مدافع - يقوم الفريق المهاجم بتعيين هدف له
يسمى (الرد) وهو غالبا ما يكون شجرة
أو حجرا وهذا الرد يمثل منزل العريس ويرمر
به . يقف الفريق المدافع بين الفريق المهاجم
والرد .

يعين الفريق المهاجم فردا من فريقه يسمى
(العروسة) ويقف في مكان معين . يتحدد
اللاعبون الوضع الثابت للعب ، بأن يثنى
كل منهم إحدى ركبتيه ويمسك مشط القدم
المشيية باليد القريبة (ويعتبر اللاعب خارجا
عن اللعبة إذا فك هذه اليد) .

يبدأ اللعب بأن يهجم كل فريق على الفريق
الآخر ، محاولا دفع أفرادها بالكتف حتى يفقدوا

توازنهم ويتركوا القدم المسوكة لتلمس الارض
ومن يتركها كما تعلم يحرج من اللعبة . في
هذه الأثناء يسعى الفريق المطارد الى العروس
ليلمسها ، فإذا أمرت حل لاعب آخر من فريقها
معلها ، وهكذا حتى يسقط كل أفراد الفريق
في الأسر ، وبذلك ينتصر الفريق المطارد
فتحتسب له نقطة ثم يتبادل الفريقان
أماكنهما .

والفريق المهاجم يكون هدفه أثناء اللعب أن
يفتح الطريق للعروس للوصول الى (الرد)
ويرد عنها هجمات الفريق المطارد ، فإذا وصلت
اليه عد الفريق منتصرا ، وتحتسب له نقطة ،
وتبادل الفريقان أماكنهما .

اللعبة البحرية :

وهذه اللعبة تعتبر الأصل بالسبب للعبة
الشعبية الأولى بأفريقيا وهي لعبة (البيس
بول) ويعتقد أن الفريقين أحدهما لعبتا هذه
وطوروها الى أن أصبحت في شكلها الحالي .

وهي تلعب على أي مساحة من الأرض
العصا ، يرسم في ناحية منها خط يعرض
الملعب وفي الناحية الأخرى نصف دائرة تسمى
(الأم) وتسمى المسافة التي جلب الخط الى
الخارج بالمنطقة الحرام . وتستخدم في أدائها
عصا صغيرة ، وكرة مصنوعة من اللوف
ومربوطة بحبل من الكتان رطبا متينا .

يقسم اللاعبون فريقين أحدهما فريق
المضرب ، ويقف أفرادها بالمنطقة الحرام خلف
الخط المرسوم ، والفريق الآخر يسمى فريق
الملعب ، ويسير أفرادها في الملعب في المنطقة
بين الدائرة والخط .

وطريقة لعبها كالتالي : يقف رئيس الفريق
الضارب وهو ممسك بالمضرب في منطقة الأم
فحاه رئيس فريق اللعب وهو ممسك بالكرة
ويوقف خارج منطقة الأم ، يرعى الأخير الكرة
الى أعلا لداحل منطقة الأم ، فيحاول رئيس
فريق المضرب ضربها بالعصا وهي عالية
(يلعبها) وله أن يكرر المحاولة ثلاث مرات ،
فإذا فشل يسقط فريقه ويتبادل الفريقان
أماكنهما ، أما إذا نجح وأصاب الكرة ، جرى
أحد أفراد فريقه من منطقة الحرام الى (الأم) ،

ببعض يحاول أحد أفراد فريق اللعب لمسك بالكرة وهو يجرى ، فإذا أصابه أصبح الفريق الضارب حارجا ، ويتبادل الفريقان الأماكن .

وهي شروط هذه اللعبة أن لرئيس الفريق الضارب الحق في ضرب الكرة ثلاث مرات ثم يحل غيره محله ، وفي كل مرة يجرى أحد أفراد الفريق الضارب من المنطقة الحرام إلى الأم أو بالعكس ، لكي تتاح لفريق اللعب ، فرصة إسقاطه بلبسه بالكرة . وإذا تم اشتراك جميع أفراد فريق الضرب في اللعب ، أو فشل أحدهم في ضرب الكرة ثلاث مرات متتالية ، أو استطاع أحد أفراد فريق اللعب لمس أحدهم في المسافة بين الخط ونصف الدائرة ، فيعتبر فريق المصرب متبها من أداء دوره . ويعبر مداه مع الفريق الآخر ، ويبدأ اللعب من جديد . تحسب نقطة للفريق الضارب على كل فرد من أفرادهم في الانتقال من المنطقة الحرام إلى منطقة الأم . والفريق الذي يحرز أكبر عدد من النقاط عند نهاية اللعب يعد الفائزا .

❖ وهناك لعبات أخرى لها نفس الاصلية الشعبية ولكنها تختلف من حيث الشكل والأداء فهناك ألعاب هادئة تمارس في الساحة الوقت والتسلية بين فترتين مثل لعبة السبيجة وهي موجودة منذ عصر الفراعنة . وتحتاج إلى ذكاء ومهارة في تحريك قطع الحجارة . وذلك كما هو الحال في لعبة الشطرنج . وتندرج لعبة السبيجة في التصنيف السالف ذكره تحت - (ألعاب وتسالي بقطع الحجارة والزلق) ومنها أيضا لعبة (البلي) ولعبة (الكبة) . ومن (ألعاب الكرة) نجد (الحكنة - اللحم - الباصوب - أول سنو - صيد السمك - السم طونات - لعبة الدول - سلة يا بسلة ومن ألعاب المحاصيل نجد (لعبة البجول) . ومن ألعاب العصا (التخطيط - الحكنة - الطاب - المعصورة والمصرب - اللجم - التماس (نوبة) - ومن ألعاب الحبال) ط الحبل بأشواك - وك عقد الحبال وغيرها) . ومن ألعاب العظم (نجد لعبة عضمية الصم وهي موحدة بالأماكن

التي بها صناعة السكر والتي يدخل فيها العظم كعامل أساسي في الصناعة - مثل بلدة أرمست وكوم أمبو - ولا توجد هذه اللعبة إلا بهذه الأماكن حيث ترتبط بوجود العظم بكثرة في البيئة مما سهل عملية الخلق لدى الأطفال باستخدام الأدوات الموحدة في البيئة وأحبالها في ألعابهم وهو مط مط (. ومن ألعاب الأرقام (نجد لعبة النمر) ومن ألعاب الورق (نجد لعبة الطاولة والمراكب وغيرها) ومن ألعاب الحيوانات والطيور (نجد لعبة السمك فات فات وتعد هذه اللعبة من الألعاب العالمية فحيث يوجد النمل - توجد اللعبة - وكذلك لعبة الدبة وقعت في البر - والنقط والفسار - والغراب النوحى - وحناك الديك - والمعصورة والمصرب يا عم يا جمال - وحبال الملح - وسباق النمل) ومن ألعاب البيض (لعبة البيضة والى شواها) ومن الألعاب التي ترتبط بالأغاني نجد (أما الغراب النوحى - يا عم يا جمال - ولا ٠٠ رلا ٠٠ رليلا - ترا ٠٠ ترا ٠٠ يا صليلا سلة ٠٠ يا بسلة - حيل طويل يا أمه - من في حنينتي - طلع طلق ٠٠ رل طلق - حج حجيج ٠٠ قوم صلي) ومن الألعاب الراقصة (ولا ٠٠ رلا ٠٠ رليلا - وترا ٠٠ ترا ٠٠ يا صليلا) . ومن ألعاب الاستجمامية والبحث نجد (لعبة الطاولة في اللعب - عسكر وحرامية - صيد الحمام) ومن ألعاب التخمين (انزل ولا تزلزل - عروستي - الحداد والطرة) ومن ألعاب الأيدي والأصابع (نجد لعبة حق الكعب - حادي يا حادي - كركمة - البيضة والى شواها طلعت لوحدي وبرت لوحدي) وهناك ألعاب أخرى مثل المسافة والفواخير والنكت العملية وألعاب التحيل وألعاب المغالب . وألعاب المصراع وألعاب القاطرات البشرية ، بجانب ألعاب النقود وألعاب أعواد الثقاب وألعاب الألوان والشرائط وألعاب التقليد وألعاب التسلية الخاصة بالأطفال وهي غالبا ما تؤدي داخل المنازل وهي بسيطة العدد وغالبا ما يصاحبها نوع من الجمل الترددية أو الأغاني أو الأناشيد .

ارتباط اغاني الأطفال بالعباب :

كما سبق فصح لنا أن معظم ألعاب الأطفال مرتبطة ببعض الأغاني أو الحيل الترددية أو المحفوظات ومن هنا فقد اهتم المخصصون في دراسة نمون الشعبية بجمع وتسجيل اغاني وألعاب الأطفال وذلك للبحث عن القيم الفنية الموجودة بتلك الأغاني والتي تمتد حدودها إلى أحيال عديدة والتي تؤدي تلغانيا وبصوره ناتجة مكررة إذ أنها وراثية .. وهذا يدل على أصالة تلك المادة - تلك العلاقة الوثيقة بين النص والمحتوى والحركة والايقاع فبعد أن النص والمحتوى يتواءمان مما يطرقة سلسلة حبيسة - والحركة والايقاع يرتبطان بأسلوب واحد .

كما نجد أن ملكة الابداع بالنسبة للأغاني عند الأطفال محدودة - بعكس كثير من أنواع الأغاني الشعبية الأخرى وخصوصا أغاني الحب وأغاني الأفراح ، فصلة النص باللعن علاقة واضحة ، لأن ملكة الابداع مع الاحساس والشعور عند الانسان الناضج - تكون السبب الأساسي في تمييز النص الأدبي من شخص آخر وذلك عن طريق المحاكاة في جزءه وعن طريق الابتكار والابداع في جزء آخر .. علما بأنه لا يوجد تقريبا تغيير كبير في الناحية اللحنية .

لهذا كان الاهتمام بأغاني الأطفال لأصانها ومما يدل على وجود تقاليد موسيقية موروثة في مجتمعنا المصري هو ذلك العدد الكبير من أغاني وألعاب الأطفال والتي تؤدي جماعية ولا يترك الفرد فيها فرصة للغناء المنفرد .. وهي تؤدي دائما بشكل ترددي ونجسوي جماعي .. مصحوبة بالتصفيق والصياح .. هذا مع ارتباط تلك الأغاني بحركات إيقاعية تتناسب مع اللحن السائد في أجزاء الأغاني فكل مقطع فيها له ارتباط معين بحركة معينة من جسم الطفل يؤديها أثناء لعبه وعنايه مع باقي أفراد المجموعة وهي حركات إيقاعية لابد منها حتى تطرد الحركة الخبيثة - ولتصير بذلك مثلا واقعا من بيتنا وأساسا الشعبية

الخاصة بالأطفال - فأغنية (هينا مقص .. رهينا مقص .. وهينا عرايس) تقتصر ..) نجد أن الأطفال عندما يؤدونها يقف كل اثنين أمام بعضهما فأتعين أرجلهما على هيئة مقص ثم يبدآن في تبادل التصفيق بالأيدي .. قائلين - اليمى مع اليد اليمنى للرميل واليسرى مع اليسرى وهذه الحركة التي توازي الانقاع تصاحب الاغنية في جميع مقاطعها وهي كل أجزائها .

وهنا يلي بعض نصوص هذه الأغاني التي تصاحب ألعاب الأطفال :

سلة .. يا سلة

سلة .. يا سلة

سلة .. يا سلة

بعش بابا وبقة

ونهر الطفة

والطفة منتي

دخلنا الحسنى

صلينا ركعتين

أحاره نابور عيسى ..

وتؤدي الساب هذه الاغنية أثناء لعبهم

لعبه برا ترا يا سلة



بالكرة وتصاحبها مع ترديد كل مقطع منها
تصفيغة ناليد وضربة بالكرة الكاوتش ..

ومع مقدم كل مساء يتجمع الأطفال وخاصة
في الامسيات القمرية .. وغالبا ما ينرم
هؤلاء الأطفال واحد منهم يعودهم في اللعب
أو الغناء .. وهم يطوفون بأنحاء الساحة
مرددين :

العريف :

بالاعين كل ليلة
فتش عليكم عجيله

المجموعة :

فات عليا كثير وكثير
واحد يشوح بالمديل
والمديل أبو طيارة
طارت فيه الشرارة

ويردنون أيضا الأغنية التالية لتجميع باقي
الأطفال ليبدأوا الغناء :

المجموعة :

يا مغرنا .. يا سارشا
لى العيال .. من ع العشا ..
يا مغرنا .. يا حديد .. يا حديد ..
لى العيال .. من ع الوئيد ..
يا مغرنا .. يا سارشا
صحي مؤاد من ع العشا
وان ما أمشي الليلة ..
يصرون .. بالقليلة ..
سن الغار .. عند المطار
يضرب بالطار
يقول يا حليله .. يابليله
بالاعين كل ليلة ..

ومن الأغاني التي ترتبط بالألعاب والحركة
والتمثيل والرقص لدى الأطفال نجد مثلاً
أغنية (رلة .. برلا .. برليلا) وهي مرتبطة
أيضا بعادات وتقاليد الزواج في المجتمع فنجد
أن الأطفال فيها ينقسمون الى صفتين متشاكلي
الأبني ويضعونها فوق أكتاف الآخرين كما في
رقصة الدبكة .. ثم يبدأ الصف الذي يمثل

العريس وأهله في التقدم الى الامام بخطوات
منظمة وإيقاع رتيب تبعاً لترديد مقاطع كلمات
الأغنية فيقولون وهم يتقدمون للامام :

الرسال جالكم ..

ثم يتفكرون للخلف مرددين :

- رلة .. برلة .. برليلا

فيقوم الصف المواجه بأداء حركات عكسية
لهم ثم يرد عليهم :

مجموعة العروس :

عاورين مين ؟

- رلة .. برلة .. برليلا

مجموعة العريس :

- عاورين (فلاة) ..

- رلة .. برلة .. برليلا

مجموعة العروس :

- تحبيلها ايه ؟

- رلة .. برلة .. برليلا

مجموعة العريس :

- بجيلها عويشة ..

- رلة .. برلة .. برليلا

مجموعة العروس :

- لا .. متأصيهاشي ..

مجموعة العريس :

- رلة .. برلة .. برليلا

- بجيلها حاتم ..

مجموعة العروس :

- لا .. متأصيهاشي ..

- رلة .. برلة .. برليلا

(ويستمر عرض الأشياء التي ستعرض
يحصنها أهل العريس للعروس كهدايا للعريس
وأخيرا يعرضون عليها التالي :

مجموعة العريس :

- ربح الدنيا ليها ..

- رلة .. برلة .. برليلا

مجموعة العروس :

- لا .. مصيهاشي ..
- رلة .. رلة .. برليلا

مجموعة العريس :

- بص الدنيا ليها ..
- رلة .. رلة .. برليلا

مجموعة العروس :

- لا .. مصيهاشي ..
- رلة .. رلة .. برليلا

مجموعة العريس :

- كل الدنيا ليها ..
- رلة .. رلة .. برليلا

مجموعة العروس :

- لا .. مصيهاشي ..
- رلة .. رلة .. برليلا

مجموعة العريس :

- شباك النسي ليها ..
- رلة .. رلة .. برليلا

مجموعة العروس :

- اتقصوا حدوها ..
- رلة .. رلة .. برليلا

وعندئذ تقرب المجموعتان ويخرج العروس من مجموعتها وتنضم الى مجموعة اهل العريس الذين يعبرون عن فرحتهم بحمصوولهم على العروس فيهلل جميع افراد المجموعتين قائلين : (هيه) بصوت عال .. وهذه الجملة ذات الصوت المرتفع يقابلها عندنا في الافراح طلقات الاعيرة النارية ابهاجا بزفاف العروس وانتقالها من منزل اهلها الى منزل العريس واهله ..

وكما ان للعادات والتقاليد اعماليها والعابها لدى الاطفال فان المناسبات الندية والاجتماعية لها أيضا نصيب وافر من هذه الاغاني والالمان .. ففي شهر رمضان الذي يعد مرثعا خصبا لاغاني الطفولة والعابها

.. يكثر الاطفال من اغانيهم وفترات ألعابهم ولهوهم .. وقبل صلاة المغرب نجدهم يتغنون بالاغنية التالية ايذانا بقرب آذان المغرب وافتتاح الصائمين .. وهذه الاغنية مطلعها (على عليوة .. ياللي .. صرب الرميعة .. ياللي) واليكم الآن نص هذه الاغنية اللطيفة -
يشغى قائد الاطفال (أو العريف) :

- على عليوة ..
- يا لي ..
- صرب الرميعة ..
- يا لي ..
- صربها حربي ..
- يا لي ..
- بطت في فلي ..
- يا لي ..
- فلي رصاص ..
- يا لي ..
- أحمر رصاص ..
- يا لي ..
- رقاص على مبي ..
- يا لي ..
- على شامبي ..
- يا لي ..
- شامبي مامات ..
- يا لي ..
- حلف سات ..
- يا لي ..
- حلفهم بسعة ..
- يا لي ..
- قاعدس ع الاصعة ..
- يا لي ..
- واحويا ميم ..
- يا لي ..
- عاج طربوشه ..
- يا لي ..
- مي كتر فلوسه ..
- يا لي ..
- كش وادام ..
- يا لي ..

يسعدون في ترويد أغانيهم الجميلة والتي
يستهلونها بأغنية :

حائلو .. يا حائلو .. رمضان كريم ..
يا حائلو ..

حل الكيس .. وادينا بقشيش .. لن روح
مجيئش .. يا حائلو ..

ويرددون أيضا

وحوى .. يا وحوى .. ايوحة

وكماب وحوى .. ايوحة

بست السلطان .. ايوحة

لسة القطان .. ايوحة

من بدع زمان .. ايوحة

وحوى .. يا وحوى .. ايوحة

وهناك أغنية أخرى مازال الأطفال يرددونها

منذ عصر الخلافة الأيوبية حتى الآن ومن
عناقلها :

لولا جربنا .. لولا حينا .. ياللا العمار

ولا تعسا رجليا .. ياللا العمار

لولا (فاطمة) .. لولا حينا .. ياللا العمار

ولا تعسا رجليا .. ياللا العمار

ندينا .. ياما ندينا .. ياللا العمار

ندينا .. ميتيني ريال .. ياللا العمار

سافر بهم على بر الشام .. ياللا العمار

بحب رثيق للمصور .. ياللا العمار

اللي ينادي على الصور .. ياللا العمار

بعول يا ناصر يا منصور .. ياللا العمار

تنصر لنا ست (فاطمة) .. ياللا العمار

(فاطمة) قاعة على حجر المبي ..

لاسه توبين معربي ..

يا حجة صلي على السي

بسب العرين العالي

حائلو .. يا حائلو .. رمضان كريم .. يا حائلو

- ادوبا العادة .. آه يا ستي

- لبدة وقلادة .. آه يا ستي

- والعابوس طعطق .. آه يا ستي

- والشبعة حلصت .. آه يا ستي

- والعيال نامت .. آه يا ستي .. هيه ..

وكان المقصود بالناصر المنصور في الاعيبة

السابعة هو المظل صلاح الدين الأيوبي الذي

ادانى جيبه ..

يا لي ..

أجيب به ايه ..

يا لي ..

أجيب به وزه ..

يا لي ..

والوزه تكاكي ..

يا لي ..

واتقول ياوراكي ..

يا لي ..

يا وراك الشموم ..

يا لي ..

عدا اليوم ..

يا لي ..

بيسح لمون ..

يا لي ..

ولويه حادق ..

يا لي ..

طرق سادق ..

يا لي ..

بست السوسى ..

يا لي ..

كسرت لي قوسى

يا لي ..

وقوسى سوسى

يا لي ..

ذهب مرصوصى

يا لي ..

رصيته رصه

يا لي ..

ولا حدش شففى

يا لي ..

الا الأمير

يا لي ..

أورعب كبير ..

يا لي ..

على عايله .. ضرب الزميرة

وعندما ينتهى الأطفال من أظفارهم يسرعون

بالخروج من منازلهم حيث يلتقون ، والفوانيس

الملونة بأيديهم والفرحة تملو وجوههم حيث

كان مصغر - اشعب لانه حرره من الظلم
ولاستعداد وقادهم من مصر الى مصر *

ولازل الاطفال يفتنون بهذه الاعاني حتى
يومنا هذا وهي معجوبة ببعض اللعيبات
الشعبية مثل لعبة (برلا .. برلا .. برلا)
ولعبة (السلقات .. فات .. وفي ذيله
سبع لقات) .. ولعبة (هنا معص .. وهناك
معص .. وهنا عرايس يتصرص ..) ولعبة
(يا عم يا جمال .. جمالك زين ..) ولعبة
رأنا الغراب النوحى .. اخطب واروح على
سطاوحي ..) وهي لعبات كلها معسوخة
بأغاني يرددوها جميع الاطفال وخاصة البنات
وهناك ألعاب اخرى خاصة بالصبيان فيهم
(عم عتكب .. شد واركب .. على ذين ..
غالبجر والبحرين .. خدنى معاك .. ياريس)
.. ولعبة (صلح .. أو ذق الكف) و (صيادين
الخدان) ولعبة (عسكر وحرامية) ولعبة (الطره
والجديد) والألعاب (المسكة) والصاب الحركة
والاستمغاية *

وعندما سبى أنام رمضان الجميلة .. يحس
مرعد العيد همسى الاطفال حزيم على امهات
ليان رمضان والى يودعوها بقولهم

- رمضان داس سنية .. ياميب عالصاية
- رمضان داس حجة .. ياميت عالخدة ..

وهم يستعملون العيد فرحين .. بملابسهم
الجديدة والهدايا التي يحصلون عليها (العيدية)
من والديهم وأقاربهم *

ومعدهم في آخر يوم في رمضان يتفرون
والدين

سيارتقان أحمر وجديد

- نكرة الوقعة وبعدة العيد ..

ويرددون أيضا ..

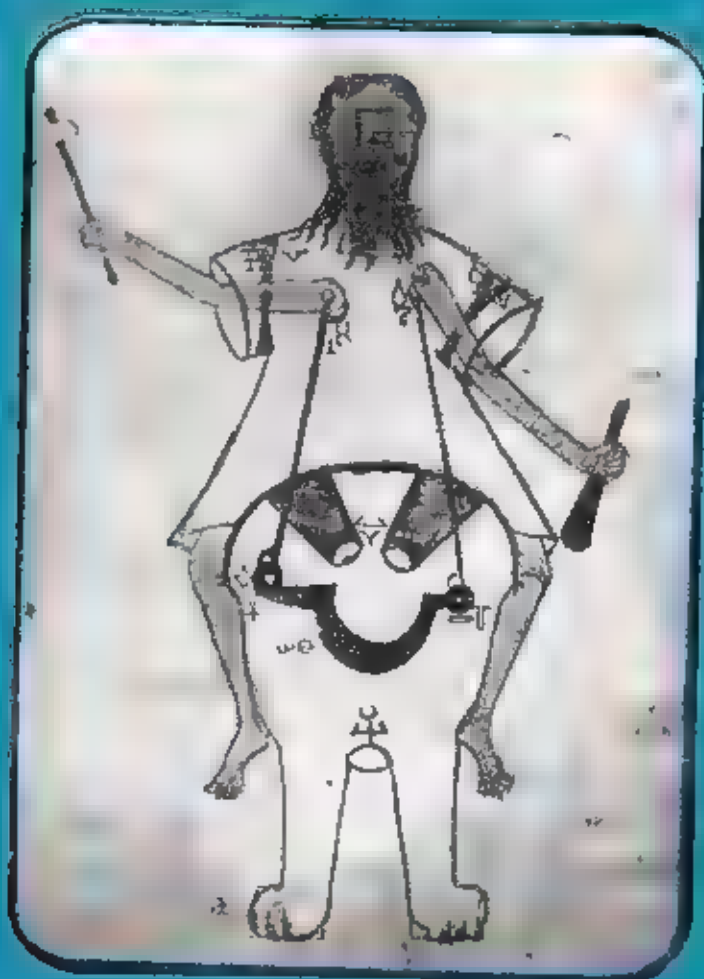
- يا برتقان أحمر وصغير

- نكرة الوقعة وبعدة تعير ..

والجمال هنا يضيق بحصر جميع الاعيانات
في جميع المناسبات التي تمر بالاطفال في حياتهم ..
وآخر المناسبات ما هي الا صور بسيطة تعبر
عن مرح الطفولة وتطلعاتها الى الحياة .. ولكنها
عميقة من حيث انتباه الطفل لجوانب الحياة
والبيئة التي تحيط به .. ومن هنا كانت
أهمية دراسة فنون الاطفال (أغانيهم وألعابهم)
وذلك بالنسبة للمهتمين بالفنون الشعبية ..
لأنها تعبر عن القدرات الإبداعية لقطاع هام من
مجتمعتنا الجديد ألا وهو .. الاطفال ..

ماهر صالح





في الآخرة •

وقد وصفت المؤلفة منجمو في دراسة لتاريخ الدمى المتحركة ثمثالا متحركا بمتحف اللوفر بباريس للمعبود الفرعوني أنوبيس يفتح فمه ويملقه ولعله كان يستخدم في مثل تلك المراسيم الدينية التي سبق ذكرها • وقد صورت النقوش الفرعونية على جدران الكثير من المقابر بالاقصر وغيرها وقائع وطقوسا لمثل هذه الاحتفالات التي تهدف الى فتح أفواه الموتى عن طريق مجازي ، ليستطيعوا اجابة المستجوبين من ملائكة الحساب • وقد نشر المؤلف لوت بعض هذه الصور في كتابه عن التصوير الفرعوني •

ويبدو أن تقليد صنع دمي متحركة على شكل أنوبيس - ذلك المعبود الفرعوني - ظلت ملازمة لتقاليدنا الشعبية فترة طويلة حيث كانت تصنع تارة بين هياكل خشبية لها بعض

ترجع الدمى المتحركة الى عهود غابرة ، وتمتد أصولها عبر حضارات متباينة ومتباعدة ، وقد اتخذت تارة مظهر أقتعة ، وأخرى شكل أوثنان أو اصنام تتحرك أجزاء منها ، في حين ظل بقية أجسامها ثابتة •

وكانت الدمى المتحركة مقرونة منذ فترات سحيقة من التاريخ - بأنواع من العبادات والطقوس الدينية - وتذكر على سبيل المثال أن بعض المراسيم الدينية ، في الأزمنة الفرعونية ، كانت تقتضي إقامة حفلات جنازية تستخدم فيها الدمى المتحركة فقد أورد كتاب الموتى ، عند المصريين القدماء نصوصا لتراتيل فتح فم الميت كانت ترتل في مناسبات يرتدى فيها الكاهن قناع المعبود أنوبيس ، وهو على شكل بن أوى ، فيقترب من تابوت الميت ويبيده آلة لها شكل عريب يحركها وهو يتلو بعض التعاويذ ، لكي تطلق لسان الميت

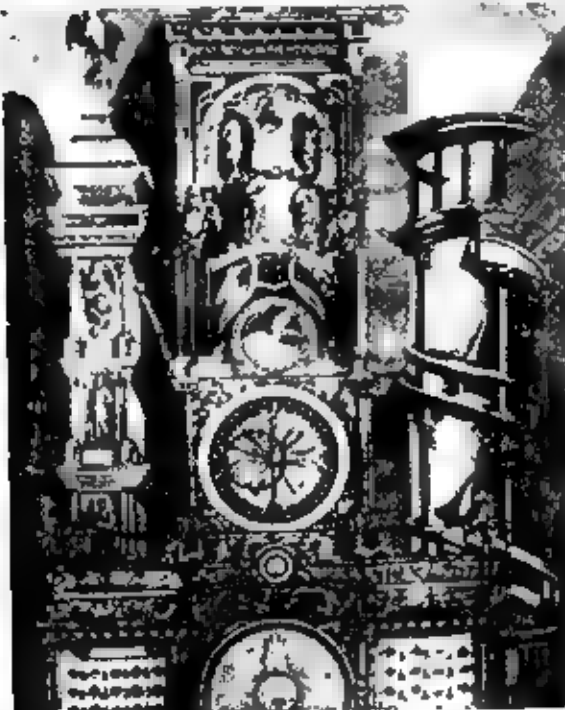


جزء تفصيل من تصميم العالم
الغوي لصاعة الرور الجسدي
التي زودها بدمى متحركة على
شكل فيل ورجل بعونه .



دمية متحركة من البرنز على
شكل هيكل عظمي يمثل الموت
وهو يدق ساعات الزمن .

صورة الساعة الفلكية الخاصة بمدينة سراسبورج سنة
١٣٥٤ ميلادية ويخرج منها الدمى المتحركة لتدق ساعات
الوقت .



المعاصر . وقد علت باقمشة أو بما يشبه
أوراق المطي بالوان تقرب الى ادهان الساس
شكل ابن آوى ومظهره وأورد المؤلف حسين
فوري في كتابه وصفها لبا اسماء
« أوبيس يرفص » ، وهو مشهد استرعى
نظره بين الأرقعة المصرية في مطلع هذا القرن
حيث يقول : تذكرت فجأة اني رأيت في
طمولتي الإله أوبيس يرفص - ولم أكن في
ذلك الزمن البعيد أعرف انه أوبيس ، ولا كان
الملاعب الاسمى كنفراى الذى يحرك دميته
فترقص يعنى يدلك تقديم صورة لأوبيس ،
ولكنى لم أكن أعلم لماذا اختار الرجل حيوانا
محطاً يشبه الكلب الكبير ، قيل لى انه دمه
نو ، ومضى هذا فى لغتنا الحديثة انه جلد ابن
آوى حشى بالتبن والعش - وأوقف الرجل
دميه فى اطار يشبه مشايات الاطفال ،
والسها ملايس الموازى بشرائط القصب .

وركب في وسطها لوليا يحرك بذراع خشبي أو بذراعين ، فيتخلع خصر دميته ويكسر على ايعاع غمائه وهو يقول يا بيلي به - يا رقا صه - فاذا كانت بيلي به راقصه فلماذا احتار لها الرجل حذد ثعلب محشو أما كان الافضل أن يصنع عروسا ربو من قماش !

واذا كانت الدمى التي أوردنا ذكرها تصنع من الخشب أو من جند حيوان محشو بالنسب أو النقش مما كان يستخدم في طقوس السوم وغير ذلك ، فقد كانت في الأزممة القديمة - ولا سيما في مصر - دمي أخرى تصنع من سعف النخيل أو أغصان الأشجار أو ثمار بعض النباتات التي كان لها أيضا صفة دينية. كالدمى التي كانت تصنع من سعف النخيل في الأزممة الفرعونية ، ثم استمر استخدامها بعد ذلك في العهد المسيحي في أعياد أحد السعف . وكذلك عروس القمح التي كانت تصنع منذ حضارة المصريين القدماء ، وما زالت تصنع في أعياد الربيع اليوم وتباع للتعاؤل بها في الموسم الجديد للفلة ، وقد صورت أشكال هذه العروس في بعض النقائر الفرعونية ، كمقبرة منا بالاقصر .

أما الدمى النباتية الأخرى فيبدو أنها كانت تصنع من سيقان الرز الذي أوشك على الصبح أو مضج بالعمل ، حيث كانت ترف الحاصلات في مواكب تنوسطها - في غالبية الأمر - دمية مثبته على قاعدة يحملها المزارعون أو مثبته على ظهر دابة من الدواب ، كالخمار مثلا ، فتتحرك الدمى عند السير بفعل اهتزاز الدابة ، أو بفعل الريح .

وقد نشهد حتى اليوم - ولا سيما في مواسم المواكب - الباعة قد أقاموا على رصه يفرسونها وسط الثمار ، فتظل تتحرك كلما شمار التي يبيعونها شعارات تشبه الدمى ، مضوا في طريقهم وهم يثغنون وينادون بأصوات شجية للإشادة بالموسم الجديد لهذه الثمار ، وكأنهم يرتلون دعوات لهذه الدمى .

وقد نشر المؤلف ربحو صورا في كتاب نشره في مطلع القرن الماضي عن مواكب أعياد

الثمار بمصر سنة ١٨٠٠ ، أوضح فيه تفاصيل بعض هذه الدمى النباتية التي كانت ترف وقتذاك .

وهذا النوع الأخير من الدمى المتحركة وإن كان قد ظل قائما في مصر منذ أقدم انصصور حتى وقتنا الحاضر ، فقد تصادف له أوجها مماثلة في حضارات آسيا والصين على وجه الخصوص ، حيث كانت الدمى تعلق وسط الحقول ، وحقول الأرز نوع خاص ومن هذه الدمى ما كان على شكل طاحونة هواء مثبته في ساق بانخقل ، فمتى هبت الريح تحركت لطواحين واهتزت وصدر عنها صغر يجعلها تبدو كأنها دبت فيها الحياة بالفعل . وهذا النوع من طواحين الهواء التي ترقل الأدعية وتشربها على النباتات والحقول البامية إنما كانت تقوم أيضا بعمل « المآته » لطرد الطير بعيدا عن الحاصلات الزراعية وهذا ما يرجح قيام المآته في حقول الزراعة في بلاد آسيا وغيرها من البلدان لأغراض دينية ما لبثت أن تحولت إلى أغراض نفعية وزراعية محسب .

أما الطواحين الأخرى فقد كانت تدار بفعل تدفق المياه وتصدر أصواتا كأنها الأدعية والصلوات . وربما ذكرنا تلك الهياكل والطواحين الباشرة الأدعية على الزراعات بما نسب إلى تمثال مسون بالاقصر ، وهما تمثالان أقيما وسط رقعة من الأرض تحف بها الحقول . فقد قيل عنهما أنهما كانا فيما مضى يصدران أصواتا عندما ذهب عليهما الريح وقد تمطلا من إصدار الأصوات بعد ما أصيبا بالانهيار بفعل الرلزل . وقد حاول إصلاحهما المرمون في الأزمنة اليونانية والرومانية دون جدوى ، ولو صحت هذه الأسطورة التي اقترنت بتمثالين منون فمن الحائر أن يكونا في الأصل قد دسما على نحو طواحين الصلوات والدمى لناطقه بالادعية الدينية .

ومهما يكن من أمر فإن الأصوات التي تصدرها طواحين المياه والسواقي التي تروي الحقول واقترنت في أذهان الناس في كثير من الاقطار بأغلام جاللة للخير يستبشر بها

المرارعون وعند دعيت طواحين المياه في بعض الاقطار الشرقية - كالشام مثلا - بانواعها ما يصدره من اصغر طائفا كانت دائرية اما سوامي مصر فقد كان يعبرها حافزا على أن ينظم منها الشعبيون أغنية « سبع سواقي يتسعى لم طقوا لي ناز » ولعل هذا التقليد القديم الذي يستشر خيرا من صوت المساقى قد حمل المصممين فيما بعد على حمل بافورات المياه التي تصنع لاعراض الزينة ، وتقام على هيئة تماثيل ووحوش تقذف المياه من أفواهها ، تصدر في الوقت نفسه أصواتا شجية تكشف في مضمونها الاسس الدينية القديمة التي طالما اقترنت بالدمى المتحركة وطواحين المياه المرتلة للإدعية .

وقد صنع المصريون القدامى طائفة أخرى من الدمى المتحركة ، تمثل أرباب الحرف والصنائع ، كنماذج ايضاحية لحركات العاملين والعاملات في استخدامهم بعض العدد والآلات ، أو تصنيعهم بعض منتجاتهم الزراعية ، مما يقتضى الحدق فيه نوعا من المرونة في الحركات وتربطها ، الامر الذي قد يكون من الاسباب التي حملت على ايجاد هذا النوع من التعليم وانتقال الخبرات الى الغير عن طريق لعب ودمى متحركة ، صنعت من قطع صغيرة من الاحشاب ، أو شكلت من العفار أو الاحجار البنية السهلة الاستعمال .

وقد راجت هذه الصناعة عند المراجعة في دولتهم الوسطى ، حيث برعوا في تمثيل الجدد في فيالقهم وهم مدججون بالاسلحة ، كما شكلوا أيضا تماثيل ودمى للملاحين والبنانيين وأرباب الصنائع المختلفة كالحماسين وغيرهم ، تتراوح احجامها بين ١٥ و ٢٠ سم تقريبا ، أو ما يزيد على ذلك بقليل . ومنها ما يؤدي حركات عن طريق الضغط على لولب أو مفصل خشبي ييسر الحركة ، ومنها ما اعتمد في حركته على شمس خيط أو روافع صغيرة .

وقد كتب « ج » ولكسون « في كتابه عن العادات والتقاليد عند قدماء المصريين »

يصنع مجموعة من لعب الاطفال ، لا سيما العرائس المتحركة كتلك التي كانت تتحرك أرجلها وأذرعها والتي كانت تثبت بواسطة خيوط تيسر اختلاف أوضاع الأطراف وحركتها ، ومن بين الاشكال الدارجة وقتذاك ما كان يصنع من الواح خشبية بسيطة ، وتثبت في جذعها ذراع واحدة في مكان الكتف ، وتندل بواسطة خيط من الدويارة . ومن بين العرائس القديمة ما كان يثبت في رؤوسها خيوط انتظم فيها عدد من حبات الحرر بعد تحريكها تتحرك خصل الشعر ذات اليسر وداب الشمال ومن بين العرائس ما كان يمثل حركة سوسة تفصل ثيابها ، أو سوسة تعجن ومنها ما كان يصور صراعا بين رجل وتمساح . وكانت حركات تلك الدمى كلها تتحقق عن طريق جذب بعض الخيوط وارحائها ، وتتحرك السيقان والاذرع وتفتح الوحوش والحيوانات أفواهها وتقلعها مما كان يجلب السرور في نفوس الصبية .

ويبدو أن تقليد صنع العرائس والدمى المتحركة كالتى وصفا « ولكسون » ، ظل مستمرا فترة طويلة من الزمن ربما امتدت الى عصرنا الحاضر . فقد زود العالم الاثري « وبن رايته المتحف الشعبي الملحق بالجمعية الجغرافية المصرية بالقاهرة بمجموعة وافرة من اللعب الشعبية والدمى المتحركة الصغيرة المصنوعة من الخشب ، عثر عليها في أيدي صبية العربية المدفونة بالبلينا ، حيث اتضح انها ما زالت تصنع هناك على نحو العرائس الاثرية التي وجدت بحفائر المنطة نفسها ، والتي يرجع تاريخها الى الاسرة الفرعونية الثانية عشرة ، الامر الذي يرجح معه استمرار تقليد صنعها على السبق القديم الذي قد يكون مقرونا في صنعه ، وان بدأ معلوم الصلة بالطقوس الدينية ، عادات وتقاليد دينية لارمت ارباب الحرف والصنائع منذ أقدم العهود ، وحملت كلا منهم في صناعته يقدم نماذج من صناعته لمعبود ينسب اليه صنعه لحماية حرفته . وقد كان لكل حرفة أو صناعة ربا الذي ينظمه أعضاء النقابة وعمالها . ورب الحرفة يعي .

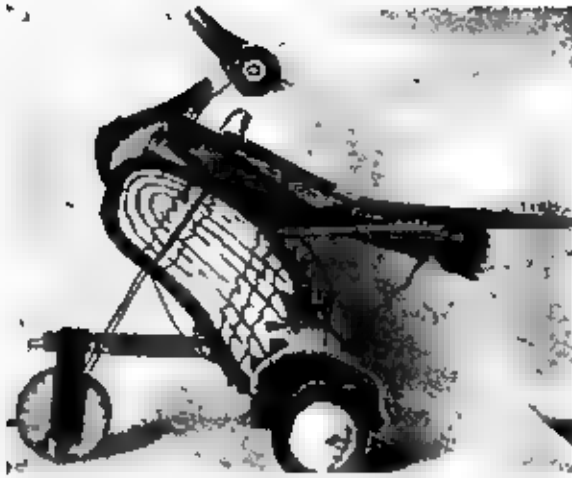
عادة في المرتبة الثانية في التقديس بعد الآلهة الكبرى التي يقدسها سائر أفراد الشعب كالاولياء والقديسين اذ ينوون يعظمون في مواطنهم وقراهم على اختلافها . ولم يتوقف هذا التعليل العتيق ، بل استمر عبر الحضارات والاديان مصاحبا ارباب الصناعات المختلفة الذين تراهم حتى في عهود المسيحية - وبالأحرى خلال العصور الوسطى - يتحدثون لكل حرفة أحد القديسين شفعيا لها، فيعظمونه ويقيمون له التماثيل والهيكل ، كأنه نقيب هذه الصناعة، فما تقام ورشة أو يشيد مصنع الا ويزين بشئال أو صورة مزخرفة كشعب الصناعة يحيط به اربابها ، كل يؤدي عمله الخاص . وقد يكون لصناعة الذهب المروعية القديمة والسجاد المتحركة أساس ديني على النحو الذي أوضحناه .

وقد نشأت في بعض مواطن الحضارات القديمة تقاليد دينية ، غير التي نوهنا عن قيامها في الحضارات المصرية القديمة ، اتخذت من الدمى المتحركة أصناما وأوثانا تقدم لها العدييات البشرية أو الحيوانية . وقد نوه الأثري « دونالد هاردن » عن تماثيل دائمة كانت تقام حتى القرن الثاني قبل الميلاد، في مواطن الحضارات العيسية على امتداد شمالي افريقيا ، لا سيما في منطقة توس ، فعلى حد قوله كانت الآلهة والآلهات القديمة في تلك المنطقة تصنع من البرنز على هيئة تماثيل مادا ذراعيه ، فيوضع عليها الإطفال الصغار ، فتثنى الذراعان وتقذفان الإطفال وسط النار المشتعلة تحت التماثيل ، وقد وجدت في المناطق الأثرية بهذه الجهة عظام محروقة لألوف من الصبية والإطفال .

ويبدو أن التحول الذي طرأ على الدمى المتحركة في تلك العترة وما يباظرها أو يسبقها من الحضارة المروعية ، في الدولة الحديثة منها ، كان اعتماد الصانع على إقامة التماثيل من النحاس أو المعادن الأخرى، وتدير حركتها عن طريق زواضع وأثقال كانت - في تطبيقاتها على هذا النحو في التماثيل والدمى أو الأصنام

والأوتان تعد ضروبا من السحر والكهانة . ولم تكن تلك التماثيل والدمى تعتمد وقتذاك على حركتها محسب ، وإنما ظلت تصدر أصواتا ، وظلت فكرة الأصوات على أنها أصوات الآلهة ، ولا سيما بعدما كثر استخدام الاجراس والجرنك واصسوج والجلجل في الطقوس الدينية ، لابعاد الارواح الشريرة عن الهيكل الدينية ، ولجلب الملائكة أو الارواح الصالحة ، وكان الدق على هذه الآلات الموسيقية من بين طقوس الترانسيل والادعية الصالحة الخيرة . ولا غرابة أن تعتمد المسيحية بعد ذلك على الاجراس في كنائسها على الساعات التي تدور بفعل الاتصال وتدق في أوقات محددة . ولا غرابة أيضا أن تزود الكنائس - وعلى الخصوص في القرن الخامس عشر بدمى مصنوعة من البرنز تتحرك كحرر متم لساعات الكنائس فتخرج الدمى البرنزية من مخبئها ، وتظهر على أبراج الكنائس وتدق دقات بعدد الساعات ، وذلك دون أن تكون لها تلك الصفة الدينية التي طالما لازمتها في عهود الوثنية ، قبل المسيحية ، فقد اتخذت الدمى المتحركة شعارا للدين في تلك العهود السحرة .

وقبل الخوض في شرح أسباب اتخاذ الأصنام صفة الدمى المتحركة المقروبة بالساعات، نوه بشيوع الأصنام والدمى وتعظيمها وعبادتها عند العرب قبل الاسلام ، وتقديسها في بعض الاحيان ، ونجد في كتاب الاصنام لابن الكلبي وصفا لثلاث « هبل » قال « وكان فيما نلصق من عقيق أحمر على صورة الانسان ، مكسور اليد اليمنى ، أدركته قرشي كذلك فحملوا له يدا من ذهب . . وكان أول من نصبه خزيمه بن مدركة بن الياس ، وكان يقال له هبل خزيمه . » كذلك وصف ابن الكلبي الصنم ود بقوله « تماثيل رجل كأعظم ما يكون من الرجال قد دبر عليه حلتان ، مترز بعلة ومرتد بأخرى . عليه سيف قد تقلده ، وقد تنكب قوسا وبين يديه حربة فيها لواء ووفضة (أي جمعة) فيها نبل ، غير أن جملة ما أورده ابن الكلبي من وصف الأصنام



لعبة شبيهة متحركة (كلاوس)



لعبة من المرايه المدفونة بالبلينا
على شكل عروس القمر



والايراني ، لا يكشف لنا اعتماد العرب في عبادتهم قبل الاسلام على تعديس اصوات الاحراس ، او اعتبارها وما شابهها من دين سبل احداثات والتعظيم ، او ما يرجع استخدام الاصنام والدمى في قياس الوقت ، كالمراول والساعات اثنائية او الساعات الرملية ، او ما شابه ذلك من ساعات تعتمد على روائح وانفال لتحديد مرور الزمن وقد لرمت صفة التقديس الدمى المتحركة في عمومها بعد ظهور الاسلام طوال الحصار العربية من القرن الثامن الميلادي حتى الثاني عشر ، وفي الحصار الاوربية من القرن الثالث عشر حتى التاسع عشر ، ثم تحولت الاصنام المتحركة والدمى من تماثيل تعظم لظهورها في شكل مصود معين له صفات محددة ، وتاديتها بعض الحركات التي اعتبرت حارقة ، وأطاحتها بالعبادات البشرية في النار ، كما كان الحال في الحصارات المسيحية ، الى اتحادها أداة لقياس الوقت ، وجعلها آلة من الآلات الدقيقة لتحديد المواسم الزراعية وبيان منازل القمر وأطواره وفما للتقويم الشمسي . ولعلنا نلمس الصلة بين العهدين في موحز أورده المؤلف ، وعلى مراهري ، في كتاب بالفرنسية عن حياة المسلمين ما بين القرن العاشر والثالث عشر الميلادي قال فيه : ان هرقل استولى سنة ٦٢٤ م على إحدى عواصم خسرو انثاني ملك الفرس ، فلما دخل مدينه جان زاك انتى تقع جنوب بحيرة (أوربية) دخل قصرها ، وادا بابوان كبير بهيكل الملوك ، فشهد - وفما لرصف أحد الرواة البيزنطيين المدعو كيريموس - شهد هرقل الصنم الغبيح للمعبود ارمورد مصورا على قبة هذا الايوان ، كما شهد أيضا تمثال خسرو جالسا على عرشه ، وتحيط به الشمس والقمر وسائر الاجرام والكواكب ، وعلى حد قول الراوى البيزنطى الذى فى سحطه على تلك الشعائر الدالة على الكفر - لم يظن الى أن المشهد لم يكن لسوى ساعة هائلة اتحدث فيها الدمى المتحركة وصور الآلية لتحديد الوقت وقياس الزمن ، فأصاب قائلا : ان هؤلاء الكفار وأعداء الله قد تفتنوا

ارشيدس * ويوجد بلندن مخطوط عربي عن صنع آلة الوقت ، يرجع ما كتب فيه الى الينسوف اليوناني نفسه ، ثم نجد بعد ماورد في وصف ساعة شارلمان في القرن التاسع الميلادي - وصفا آخر للساعة التي اهداها صلاح الدين الايوبي لهرديك الثاني سنة ١٢٣٢ ، قبل انيا كانت أشهر ساعة في القرن الثالث عشر ، وكانت ذات شكل كروي ، تتحرك عليها اشكال الشمس والقمر وسائر الكواكب فتدبر في حركتها ساعات النهار والليل .

وكانت بدمشق في ذلك الوقت ساعة ثبتت على أحد أعمدة جامع المدينة ، وكان بها تماثيل متحركة لطيور وثمان وغراب . وكانت في تمام كل ساعة تفرد الطيور وتتحرك الثمان وبصدر الغراب صوبا . ولقد أدهشت ساعة دمشق هذه فرسان الحروب الصليبية الذين شهدوها في ذلك الوقت . هذا ولم تظهر في انحاء أوروبا بظائر ساعة دمشق بلماها المتحركة الا في القرن الرابع عشر ، حيث اقيمت اولها بمدسة ستراسبورج ، والثانية بمدينة توبروج بالمانيا .

ولو عدد بعد هذه الممحة القصيرة عن تاريخ انتشار صناعة الدمى المتحركة واستعمالها في أوروبا ، الى السير الشعبية وما جاء بها عن انتشار هذه التماثيل في الكنائس القبطية بمصر . قطعنا بأن ما جاء في السير الشعبية يحتاج الى تصويب ، اذا ن استحدث الدمى المتحركة لم يظهر في كنائس أوروبا الا في القرن الرابع عشر في صورة دمى ملحنة بساعات تلك الكنائس . فؤدى حركاتها وفقا لدقات كل ساعة رمزية . اما في العهد البيروني فيكاد يكون استخدام الدمى موقوفا على الامراء والمجلسه بحسب ، ولم يمد استخدامها الى داخل الكنائس - كما سبق القول - بأي حال من الاحوال . ولذلك يرجع أن يكون مصدر هذا النوع من السير العربية الشعبية مستندا الى وصف قديم لعملة قبطي أو بيروني يصف عجائب البلاط البيروني من تماثيل

متحركة وغيرها مما اصصح بمضي الزمن أشبه بأساطير أسسدت فيها العجائب الى مدن الصعيد المصري بدلا من يبربطه نفسها . وقد تكون بقايا الآثار المصرية القديمة القائمة في مصر والشام ، وكان في متناول عامة الشعب رؤيتها والتحدث عن عجائبها ، فما كادت أن تحتفى عن الانظار وتتوارى من الشعب في عهود الاضمحلال ، حيث سلبت او حطمت ، حتى دخلت نطاق الاساطير ، وانتقلت سيرها الى انحاء القرى النائية على السمة الرحالين والرواة والادبانية وغيرهم . تلك الجهات وكان هذا من العوامل التي ساعدت على اقتران عجائب يبربطة بعجائب المراجعة . وهناك احتمال آخر هو أن يكون الوصف الوارد في السير الشعبية مرتبطا بالفعل بتماثيل كانت قائمة في الاقطار العربية وبطبيعة الحال كان من سهل امتداح اهالي كل قرية نسمة مثل هذه العجائب الى المناطق القرية منها ، مما يدخلهم في نطاق الاحداث التاريخية الهامة ، بل العجائب التي بهرت اقطار الناس في جميع الاقطار .

هذه لمحة عن انتقال صناعة الدمى المتحركة من اصام تعظم وتقدس الى اجراء من آلات قياسية تؤدي وظيفة لها فائدة علمية محققة ، الا أن تاريخ الدمى في سائر الاقطار الاخرى لم يسلك المسلك نفسه ، حيث ظلت الدمى تستخدم - ولا سيما عند الشعوب البدائية - لتحقيق اغراض سحرية ، فصنع على هيئة اقنعه بحرك تقاطيعها الساحر الذي يرتديها ، وقد تصنع على هيئة تماثيل محسوسة لاشعال الجح أو وجوه الحيوان والوحوش الكاسرة ، ويرتديها الكهنة ويؤدون بها رقصات مختلفة ، ويحركون الاطراف المتناهية في الطول بواسطة حيل هندسية وروافع تمكن الراقص من أن يؤديها بيسر . وان كانت هذه الانواع من الدمى قد انتشرت في كثير من الاقطار الافريقية والفرون الماسية فنحن لا نزال نراها حتى اليوم وعلى السق نفسه في كثير من شعوب جزر المحيط الهادي



والاقيانوس ، حيث تستخدم في الحملات الدينية لجلب الخير الى اهل القرى ، وطرد الارواح الشريرة عنهم ، وشسماهم من الامراض المستعصية وبالمنحع البريطاني بلندن مجموعة من الوجوه العجيبة ذات النماط المتحركة ، كانت تستخدم في الحضارات الهندية القديمة لشعاع المصابير من بعض الامراض الخبيثة التي كانت تصيبهم ، ولكل مرض قناع خاص ، وكان يستخدم معه ولا ريب رداء ودمى تناسب الجو المراد خلقه لث الخوف والرعب في نفس الارواح التي تصيب الناس بهذه الامراض والحميات .



وقد انتشرت في شعوب جنوبي آسيا - ولا سيما في الحزر الاندونيسية - استخدامات جديدة في نوعها للدمى ، اذ اتخذت مطهر خيال الطل * وخيال الطل هذا - على حد قول الكثيرين - كان مشوه حضارات الصين ، ولعله انتقل منها الى جزر بحر الصين ، حيث كان استخدامهم مقرونا في اول الامر بطقوس دينية ، موقفا على تمثيل اساطيرها عن طريق تحريك الدمى بواسطة سيقان خشبية طويلة تيسر لصانع الخيال ان يحرك الدمى ويجعلها تمثل ادوارها دون ان يرى الجمهور يدبها المحركة للسيقان * والملاحظ في هذه الدمى المستخدمة في خيال الطل ، او المتخذة كطواطم عند السحرة في الشعوب البدائية ان معظمها يدار ويحرك بواسطة يد الانسان ، وانها قد تأتي على شكل اقنعة او ثياب يرتديها المرء ويحركها بوسيلة او أخرى ، ولما اعتمدت هذه الدمى - في اختلاف اشكالها وانواعها - على آلة محركة مستقلة من يد الانسان نفسه . وهذا النوع هو الشائع في معظم الحضارات القديمة من يونانية ورومانية أو غيرها ، حيث كانت تستخدم لجلب السرور ، أو لاعراض دينية. ولكن تصميمها لا يعتمد - في غالبية الاحيان - على لوابب معدنية تحركها ، أو روافع

تندفع بفعل القال ، أو حيل تعتمد على تلاعب في منسوبات احواس مائية واندفاع المياه من احدها الى الآخر .

وهناك انواع من الدمى المتحركة تعتمد في تحريكها على يد الانسان ، كانت تستخدم منذ اقدم عصور التاريخ ، وفي المجتمعات التي تعتمد على الصيد والقتل ، في اعراض غير دينية ، فقد استخدمت للتعبية على مصائل الحيوان التي يتعذر على الانسان الاقتراب منها دون حيلة ، فكان الصيادون



العدامي منذ العصر الحجري القديم، يصنعون أنواعا من الدمى يرتديها المياد ، فيحاكي مظهر النعام أو الإيائل أو الطيأ ، فيبدو من مظهر هذا النوع أو ذلك دون أن يستمره الحيوانات ، ويبدو السهم والموس أو الخرقة فيتمكن من تصويب الطعنات القاتلة لعريسته يسر وبدقة ، فيقتصها عن طريق المباشرة عن كثب . غير أن تلك الأنواع من الدمى قل رواجها . ثم تلاشت عند التحول من العصر الحجري القديم إلى العصر الحجري الحديث، وتضاؤل قطعان الحيوانات التي كانت لا تحصى وقداك . وكان المجتمع الانساني يفتات منها . فلما قلب حشود تلك الحيوانات ولم تعد تنهل في قطعان كبيرة . وانما أصبحت من السدرة بحيث لم تعد موردا رئيسيا للغوت . وظهرت المجتمعات التي

عاشت على رعاية الأغنام ، وقطع الأخشاب وتصميمها، ورعاية الأرض في مواسم بسيطة يظل بعدها أفراد المجتمع في البلدان الشمالية متعزلين في ديارهم أشهر طويلة ، هي أشهر الشتاء التي يعم الأفراد فيها نوع من الاستكانة والخمول - ظهر في تلك المجتمعات أنواع من الدمى تستخدم على سبيل التسلية عن ترويد أنواع من القصص الشعبية الخرافية ، كالأقزام والدمى والسحرة والعرائس التي لا تقتصر على التحرك فحسب وانما تصاحب حركتها روايات مرويها المحركون للدمى بأصوات غريبة قد تصدر عن بطونهم أو عن زمارات ترفع من أصواتهم أو تضخمها أو تقلد أصوات الطير والحيوان. وقصة الدمى المتحركة ، في تاريخها العريق واختلاف أطوارها ومظاهرها ، تتخذ صورتها الكاملة وكنائها المثالي في الدمى الحديثة التي تصدر من الحيل الهندسية البارة ، ومن بين الوسائل الحديثة للتسلية، ماذا كان أطفالنا يلعبون اليوم بلعهم الآلية، ويمرحون بها ، ويمحون بحركاتها ، فإن ذلك يرجع في أساسه إلى استخدام العلم في تحريك الدمى وجعلها موقوفة على جلب السرور والتسلية فحسب بعيدة عن الخرافات والأساطير .





عاندون



جولت الفنون الشعبية بين المجلات



يقدمها : أحمد آدم محمد

ازداد اهتمام الصحف والمجلات العربية بالفنون الشعبية فأصبحت تطالعنا كل يوم بقال أو اقتراح أو تعليق يتناول جانبا من الفنون الشعبية أو فرعاً من فروعها وظهرت أكثر من مجلة متخصصة في هذا المجال في بعض عواصم العالم العربي تناولت بالبحث والتعليق الأغنية الشعبية والرقصة الشعبية والحكلية الشعبية وغيرها من فروع الفنون الشعبية وهذا إن دل على شيء، فإنما يدل على المكانة العظيمة التي احتلتها الفنون الشعبية في حياتنا فأصبحنا نرى الآن اهتماما بجمعها وتسجيلها وتطويرها .

ولذلك ترى مجلة الفنون الشعبية أن تسمر فيما درجت عليه بأن تعرض لجولة سريعة بين مجلات الفنون الشعبية في العالم العربي وفي القرب تقدم فيها نماذج مما نشر في هذه المجلات عن الفنون الشعبية .

د . عبد الحميد يونس

وأصبح الرمر المحوى - على بوالى العصور -
أشبه بالرمر الجبرى يحتلف مدلوله في كل
ماسبة عما سبقها .

والعكاسة ضرورية ، ولو خلا العالم منها
لاصبح جحيما لا يطاق .

ومن أشهر الشخصيات في ميدان الدعاية
أبو الفصن « جحا العسرى » ، ومن دعاياته
الساخرة أنه أذاع يوما أنه سيطير في يوم
الجمعة ، من فوق مثذنة مسجد الكوفة ، فتجمع
الناس في اليوم الموعد ؛ حتى ضاق بجموعهم
الميدان ؛ ليشهدوا جحا وهو يطير ، فأطل عليهم
جحا من أعلى المثذنة ، وأخذ يلوح بذراعيه في
الهواء ، وبحرك يديه كأنه يتهاى للطيران .
وحيل للنظاره أنه جاد في محاولته . ولما طال
بهم الانتظار ، انفت البهم ساخرا وقال :

« كنت أظن أن « جحا » هو وحده المتفرد
بالجنود في هذا البلد ، فإذا كل من يرى أشد

عن مقال بقلم :
كامل كيلانى
بمجلة الهلال
القاهرة

جحا
ابن الشرق
والقرب

انحدث كل أمة من الأمم في كل عصر ومصر ،
شخصا من الشخصوس الجحوية الناسمة ، رمزا
لعكاهاتها ، تسد اليه كل طريق من دون
دعائتها ، ولذلك كثرت الشخصوس الجحوية ،
وتعددت ، فلم يكد يخلو منها زمان ولا مكان .
وقد تناول القصاصون كثيرا من الطرائف
الجحوية ، وعصلوا منها أنماطا فكرية ، أودعوها
بعائس توحيتهاهم وآرائهم ، فلم تلبث - على
مر الأزمان واختلاف الأمم - أن تشكلت بالوان
العصور والأمم التي قستها ، كما يتشكل الماء
بلون الاماء الذي يستودعه .

منه ؛ خبروني أيها العقلاء كيف صدقتم أن
جحا قادر على أن يطير بغير جناحين ؟

وقد سخر جحا من وإلى الكوفة ، حين شكك
له من أن تور الوالى الأحمر نطج بقوته البيضاء
مشق بطنها وأخرج أمعاءها ، فرد عليه الوالى
بأنه لا سلطان له على الحيوان ، وأنه لا يستطيع
أن يعاقب الثور على فعلته . وعندها قال له
جحا :

— صبرا ياسيدى رعبوا لقد دفعتنى المجلة
الى رواية القصة معكوسة . ان بقرتى البيضاء
هى التى نطحت تور مولاي الوالى وقتلته .

— ويلك ... لقد تغير وجه المسألة الآن ،
ناعد على القصة لأرى فيها رأى من جديد .

وقد ولد « جحا العربى » أبو الفصين دحيى
ابن ثابت بالكوفة وعاصر أبا مسلم الخراسانى -
وسمع أبو مسلم بأخباره ، فاستدعاه ، فذهب
إليه أبو الفصين ورآه حالساً مع صديقه
« يقطين » فالتفت إليه وسأله مثافياً :

ايكنا أبو مسلم ياقطين ؟

فأخضع أبو مسلم فى أمره ، واستغرق فى
الصحك من بلامته . وهكذا ضمن « جحا »
الغز فى البعد عنه والنحاة من صحبته .

وذاع صيت أبو الفصين فى أوائل القرن
الثانى من الهجرة ، وأعجب الناس بطرائفه
وملحه ، ودفعهم إعجابهم به الى أن ينسبوا إليه
كل دعاية مستلحة ثم أضافوا إليه على مر
الزمن ، طائفة كبيرة من طرائف غيره من
المبدعين ، فاختلطت بفكاهاته وتعدت التمييز
بين الأصل والتقليد . ولم يلبث جحا أن
أصبح علماً عابراً من فنون الفكاهة الشرقية ،
بعد أن كان علماً على شخص بعينه .

ثم ظهر « جحا التركى » خوجة نصر الدين ،
فى القرن الثامن الهجرى (الرابع عشر
الميلادى) . وقد ولد فى بلدة « سيوى
حصار » ، وعاصر تيمورلنك ، وذاع صيته
وراجت فكاهاته .

ومن الشخصيات الجهورية التى عاصرت خوجة
نصر الدين ، زميله « قل جحا الألمانى الملقب
بمراة البومة » وقد ولد « قل » فى مدينة

« كنيث لينجن » ، ويكنا . يكون نسخة مكررة
لجحا التركى . وقد ميزه بعض الباحثين بقسط
موفور من الفعالة ، وحلا لغيره أن يعزو إليه
قليلاً من الخبث ، واستدل بعضهم على صيق
دهمه وغفنته بما يؤثر عنه من المعالاة فى تطبيق
مايسمى حرقياً ، والوقوف عند مدلول اللفظ
الحرقى . وافتن المتحيلون فى نسبة كثير من
المعارفات فى هذا الباب ، تمثل ألواناً من آراء
متخيلتها وروح الدعاية الأصيلية فى نفوسهم .
ومن الشخصيات الجهورية الحديثة « أحمد
المعطرى » ، وهو من صنعاء . وقد اتفق جماعة
من الخبثاء على أن يورطوه فى مأكدة عشاء فلم
يتردد فى القول . وصبر عليهم حتى اذا
خلعوا نعالهم بالباب ، راسقرو بهم الجلوس
على وسائله ، جمع المعطرى « جحا صنعاء »
أحدثهم وأسرع بهما الى السوق ، فباعها
واشتري بشها طعاماً لأصحابه . وبعد أن
فرغوا من تناول الطعام ، بحثوا عن أحدثهم
على غير طائل ، وعندهما سألوه عنها أجابهم
ساخرًا :

— أحدثكم فى بطونكم .

ومن أبداع ما قيل فى الدفاع عن بلاهة جحا
مقاله ناقد المامى :

« ان جحا كان فلاحاً ذكياً مستقيم العطرة ،
ولم يلحأ الى التشبث بحرفية مايلقى إليه من
حديث ، الا رغبة فى السخرية من ثرور سكان
المدين المتحصنين الذين لا يستطيعون اخفاء
مايضمرون عن احتقار ، لأمثاله من سكان
الريف » .

وقد افتن الناس فى نسبة الكثير من
الأقاصيص التى تصور « جحا » فى صورة
غافل معتوه ينطبق عليه ذلك الوصف
الكاريكاتورى البارز ، الذى رسم به المحافظ
أعجب نموذج للذاهل الحال ، والصفه
نكيسان النحوى ثم جاء الناس من بعده
والصفوه بفيلسوفى العربى الحال . ومهما
يكن من شيء فقد كان أبو الفصين « جحا » يؤثر
التسالة والتغافل . وكان أسلوبه الرائع بفيض
من اشراقه ومرجه على حقائق الحياة المرة ،
فكسوها من ألوانه الزاهية جدلة واشراقاً .

تقاليد الزواج والأعياد عند الأرمن

عن مقال بقلم
أرنين . ٩٠
وميكجيان
بمجلة التراث
الشعبي - بغداد

وبعد اتمام مراسم عقد القران يعود الزوجان
الى بيتهما فيعرضهما في الطريق بعض الاطفال
بل وبعض البالغين ولا يغفلون سبيلهما الا بعد
وعد قاطع من العروسين باقامة حفل بهيج أو
بتقديم هدية قيمة .

وطالما تعصى الأرض بانتصاراتهم وهراثمهم
في آلاف الاعامى الشعبية وليس من شك في
أن هذه الاعامى لها أثر عظيم على هذا الجيل
والاجيال القادمة .

وبمرور السنين والأعوام أدى زحف المدينة
للأصقاع النسائية في أرمينيا ، الى تطوير
الغنون الشعبية في أرمينيا وكان لا تشتر
وسائل المواصلات السريعة كالتلفزيون،
ورسائل الاعلام المختلفة كالراديو والتلفزيون،
أثر كسر في أن تفقد كثير من الغون الشعبية
الأرمينية أصالتها فتطورت الأزياء والموسيقى
والرقصات والاعامى الشعبية وهو عين ما حدث
في باقي أنحاء العالم .

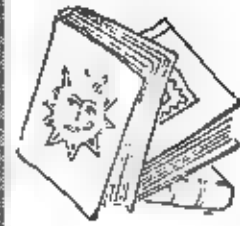
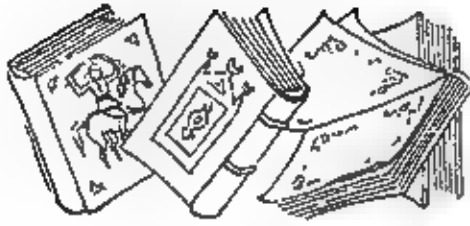
يعام قبل الزفاف احتمال يسوده المرح
ويرقص فيه المدعوون ويتساقون على ظهور
الحيل ويتبارون في المصارعة . ويحاول كل
شاب من أهل القرية أن يظهر براعته في هذا
المصار أمام أنظار السيدات اللاتي يشهدن
هذا الحفل من داخل فناء البيت أو من فوق
السطح .

وفي مباراة المصارعة يحاول كل من
'متصارعين' (الايجيتي) أن يتغلب على صاحبه
ولكن دون أن يلقي به أرضاً أو يدفع زميله
حتى تلمس كتفه الأرض لأنها ليست مباراة
في المصارعة بالمعنى المعهوم فـ'المتصارعان' -
وهما عادة من أحلص الأصدقاء - يمتلآن دور
المتصارعين لجرد تسلية المشاهدين ، ولهذا
براهمسا جد حريصين على ألا يلقي أحدهما
الأخر على الأرض فهذا اذا حدث يكون عملاً
عدائياً يطوى على تحقير الزميل ، وخطأ لا يكفر
عنه إلا الدم . وهذا ما تؤكد أورا «أبوش»
حيث ترى «مورى» يصرعه زميله في مباراة من
هذا النوع ولا يجد «مورى» مغراً من قتل
صديقه «سارو» انتقاماً لكرائاته الجريحة .

وبينما يحفل المدعوون بالزواج يطا
العريس باحدى قدميه أصابع قدم عروسه
حتى تقابل العروس مغلصة طوال حياتها
للعريس

ومن تقاليد الخطبة ان يتعرض الخطيب
لبعض الاختبارات من أسرة الخطيبة فعند
زيارته لهم لأول مرة يرحبون به ويقدمون له
فنجالا من الشاي بدون سكر فاذا كان الخطيب
من النوع الخجول فانه يشرب الشاي مرادون
أن ينطق بحرف واحد





يقدمها : أحمد مرسى

ان من أهم التبعات التي ينهض بها الكتاب العربي في هذه المرحلة هي التعريف بالتراث الشعبي بصفة عامة والآداب والفنون الشعبية بصفة خاصة . ولقد بدأ الكتاب العربي يدرك ابعاد هذه المسؤولية ويعمل على الوفاء بها وهو يتناول مناهج الدراسة الفولكلورية على أساس علمي كما يتناول العروص والاشكال والانواع في ربوع الوطن العربي الكبير .

ولقد رأت مجلة الفنون الشعبية ان تعرض بالنقد والتحليل لنماذج من الكتب التي تعالج الفن الشعبي والآداب الشعبي . وانها لتلاحظ مع الاعتباط ان النصوص والوثائق قد اصبحت لها مكان الصدارة فهي ليست مادة العالم فحسب ولكنها مصدر أصيل من مصادر الإلهام في مجالات العنود على اختلاف رسائلها .

د^ا عبد الحميد يونس

ولقد اهدى المؤلف هذه الدراسة الى « الاصدقاء الذين يتعاونون معي (مع المؤلف) على اصدار مجلة الفنون الشعبية ايمانا منهم بحق الشعب في العناية بما يصدر عنه ، من كلمة معبرة منظومة ، وحرمة نابضة منقومة ومادة مشكلة مرسومة ، تشيبتنا لمزاياه القومية، ومثله الاخلاقية ، واينارا للمحبة والسلام» .

والأستاذ الدكتور في مقدمته التي صدر بها هذه الدراسة يورج لدايات النهضة الأدبية العربية التي قسمها الى مرحلتين متميزتين : احتفلت الأولى بالعمل على احياء لراث القديم والتعرف على مقومات الحضارة العربية ، ولكنها لم تجعل بالتراث الشعبي ، وتأثرت الثانية بالشاع الفرية في التاريخ والتقويم والتعبير ، ومن ثم فقد التمت الى بعض الآثار الشعبية فأشارت اليها ، ولكنها لم تذهب الى ابعاد من ذلك . . . قلم تفكر في تصحيح مفهوم التراث ليستوعب تعبير الشعب عن نفسه . وعلى الرغم من أن هذه المرحلة قد اشارت الى بعض الشواهد الشعبية الا أنها لم تسلم من الانسياق وراء خطأ التسليم مع

الدكتور

عبد الحميد يونس
المكتبة الثقافية ١٢٨
أول أغسطس ١٩٦٥
(الدار المصرية
للتأليف والترجمة)



صدر منذ ما يقرب من العامين كتيب صغير من سلسلة المكتبة الثقافية ، وهذا الكتيب على صغر حجمه قد جمع بين مبرتين كبيرتين ، كل منهما تكمل الأخرى . . . أما الميزة الأولى فهي أنه تضمن دراسة لأحد الرواد الأوائل - في ميدان الفنون الشعبية - وأما الميزة الثانية فهي أن هذا الكتيب يتناول بالدراسة ما شعبيا صاغت معالمة من حياتنا الآن ، ولاعتقد أن الجيل الذي أتمى اليه يدري شيئا عنه ، ولذا فإن هذه الدراسة لا شك تؤدي مهمتين جليلتين . . . انها تعرف بهذا الفن في سهولة ويسر ، وتقلل الينا تجربة المؤلف، ومعاصرتة لنهاية هذا الفن . . . وهي من ناحية أخرى تأتي في وقت تعددت فيه المحاولات لحياء هذا الفن على أسس فية مدروسة . . .

أحياء المواسم الزراعية وغيرها .. وحفلات
الزواج والاحتان .. وما إليها ..
الموطن

كان للنظرية الآرية التي ترجع أصل المون
جميعاً إلى الهند أثر كبير في أن الكثير من
الدارسين أرجعوا أصل « خيال الظل » إلى
الهند ، واستدلوا على ذلك ببعض النصوص
السسكريتية التي أشارت إلى هذا الفن ،
وبأن أحد اصحاب الصنعة في هذا الفن كان
يستخدم مواد هندية في صناعته .. ويرى
أخرون أن هذا الفن قد ثبت في الشرق الأقصى
في منطقة متسعة تشمل الهند والصين معا ،
واحد الزى العارسي بعد ذلك ، وواكب الحياة
الإسلامية ، وكان للطبقات الوسطى أكبر الأثر
في إثرائه . ثم استقر آخر الأمر في القاهرة
وإن كان بعض الباحثين يرى أنه بدأ أرسطوطاليا
في مصر على عهد البطليميين ثم تحول بعد ذلك
إلى سبغ الديان الاجتماعي فاردصر ، وانتشر
حتى أنهم يحكون أن أحد سلاطين مصر بلغ
من كلفه بهذا الفن ، وأعجابه به ، أنه كان
يصطحب المحايدين معه حتى أثناء أدائه فربضة
الحج .

وسجل الأستاذ الدكتور حقيقتين هامتين
توضحان أن « المحور الرئيسي الذي يكشف
عن تطور هذا الفن إنما ينحصر في دنيا
عرب » .

الأولى : أن اليونان والرومان لم يعرفا هذا
الفن .

الثانية : أن هذا الفن لم يصبح ذا مكان
مستقل في التأليف والأداء والتنوق إلا في
العالم العربي بصفة عامة ، ومصر بصفة خاصة
ومنها عرفته أوروبا .

دار العرض - أو - المسرح

لقد أتبع لأستاذنا الدكتور أن يشهد هذا
العصر أنان صباه ، وهو لهذا يصعب لنا دارا
كانت تقام بعيد الحرب الكبرى الأولى عند
مدخل فم الخليج بحي السيدة زينب بالقاهرة .
« كانت الدار عبارة عن واحة متسعة
واحدة ، تشبه تماما القسطنطين الذي يقام في

الغربيين بأن الشعب العربي تجريدي في
تفكيره ، ولكن الحقيقة أن ذلك راجع إلى أنهم
سلكوا في فهم التراث العربي طريقا خاطئا ،
فأسقطوا منه الجانب الشعبي .

ولو كان تراثنا العربي قد درس وفهم على
حقيقته لتبينوا « أن الشعب العربي لم يكن
تجريديا أبان طفولته .. لقد عرف الأساطير ،
ونظن بالعصص ، وعبر بالحركة والإيقاع في
شعائره الأسطورية الأولى ، وفي شعائره
الاجتماعية بعد ذلك .. عرف الممثل الفرد في
الشاعر ، والنشد والقاص .. وعرف أنماطا
من التمثيل غير المباشر » ازدهرت في نفس
الوقت التي تكاملت فيه ملامحه .. وأهم أنواع
هذا التمثيل غير المباشر بطبيعة الحال « خيال
الظل » .

خيال الظل .. النشأة والتطور

لا شك أن « خيال الظل » كفن شعبي
تنطبق عليه القاعدة العامة لهذه الفنون من أنها
لا تستطيع بالدقة تحديد نشأتها ، أو مراحل
تطورها ، وهذا ما يؤكده المؤلف ، ثم يذهب
إلى تحقيق ثلاثة أساط من التمثيل الشعبي
يرى أن من الضروري أن ترسخ في الأذهان
حتى لا يبقى مجال للخلط بينها :

١ - صنوق الدنيا : وهو عبارة عن عرص
متتابع لمجموعة من الأبطال والأحداث ، وهذا
لمنط يدخل في باب التمثيل مجازا لأن عارض
الصور يتخذ منهج المنشد أو القصصا في
السرد ولبوي الصوت .

٢ - القرقوز : ويتوسل بالدمى وهو نوع
من مسرح المرائس المعروف لنا ، والاختلاف
بينهما اختلاف درجة فحسب . وهو يشبه
صندوق الدنيا في قدرة أصحابه على حرية
الحركة والتنقل به من مكان إلى مكان ، ولا
يحتاج إلى ضوء خاص .

٣ - خيال الظل : وهو يتوسل بالصورة
والصوت معا ، ويحتاج لذلك إلى مكان محكم
يمكن أن تركز الضوء فيه على التمثيل ، ومع
ذلك فقد اتسم بنوع من المرونة في الحركة
جعلته صالحا إلى أن يؤدي في فناء الدار أو
داخل مسطاط معين ، ولذلك كان من وسائل

الشمال الأمريكى ومنه الى شمالى حوض البحر المتوسط .

٤ - انه كانت هناك مسارح متنقلة ذات اُمراد محدودة ، تؤجر نفسها لمن يريد فى المناسبات الخاصة والعامة ، وانه كانت هناك أيضا مسارح ثابتة لها مكان محدد ومعروف ، وابها فى بعض الاحيان كانت تتخذ المقامى مكانا لها .

٥ - ان وجود المسرح فى مكان محدد ثابت قد يسر تنويع المصوغات ، واحكام الاصاوة ، والبراعة فى تحريك الشخصى .

ولقد كان مزاج الجمهور ، وموضوع التمثيلية هما اللذان يحددان عدد اللاعبين ويذكر الدكتور ان الشخصيات كانت كثيرة ومتنوعة رغم قلة عدد الامراد مما يفهم منه ان العسرد الواحد كان من القدرة على تلوين الصوت ، وتغيير الحركة ما يمكنه من اداء ادوار وشخصيات متعددة . ويذكر الدكتور ايضا عند حديثه عن هذا الفن ، وعما كان يهدف اليه من تسلية وترفيه ، انه كان يحمل فى ثيابه وعظا وارشادا ، ويتجه ايضا الى القند الاجتماعى . ويورد ايضا بعض مصطلحات هذا الفن ، واسماء بعض اللاعبين



الاعراس ، ولم يكن الدخول اليها باجر يدفع عند الباب ومحدد ببطاقة ، ولكنه كان حرا . ولكن التمثيل ينقطع بعد تهديد من صميم التمثيلية ، وفى هذه الاستراحة يدفع النظارة كل حسب طاقته ، ما يشبه « النقطة » ومعنى هذا ان التكاليد كانت مرعية فى العنود الشعبية المشابهة هى كانت تحكى هذا الفن ايضا حتى فى الدور الثابتة المتخصصة فيه . وفى الساحة المكند ، من تلك الردهة المتسعة ، اى قبالة بابها ، وضعت منصة يمكن ان نطلق عليها اسم « المسرح » ، ولكنه لم يكن مسرحا يؤدى الى ما بعده من حشرات ، وانما استعرضته شاشة يضاء وراها مصباح كبير من مصابيح الزيت وكانت تتحرك على قضبان فتظهر ظلالها على الشاشة امام الجمهور والذى اذكره ان اثنين فقط هما اللذان كانا يقومان بتحريك تلك الرسوم يعاونهما اثنان احران ، ويتبادلان الاربعة الانشاد والحديث والذى اذكره ايضا ، انهم كانوا يلعبون اصواتهم بحيث تلائم الشخصى والمواقف المعروضة وكثيرا ما قلنوا اصوات الحيوان ، ولا اذكر انه كان يوجد بينهم امرأة والراجع ان هذا الفن قد تعرض لما فرضته طبيعة الحياة والاخلاق ومن العجيب ان خيال الظل انحسر عن تلك الدار بعد اعوام قليلة ، كما انحسر عن غيرها فى القاهرة وحلت محله آلة السينما الصامتة

وبصفه المرحوم احمد بيومر ايضا وصفا مشابها . ونحن نجمل هنا بعض الحقائق التى تتصل بهذا الفن ملخصة فى نقاط صغيرة .

١ - ان بدايات هذا الفن ما زال القموض يكتنمها ، وكذلك مراحل نشاته وطروره ، اصف الى ذلك تاريخ دخوله مصر على وجه التحقيق .

٢ - ان خيال الظل لم تدخله آثار اجنبية

٣ - ان أوروبا قد عرفت هذا الفن عن طريق العرب سواء سلكت هذه العرقه فى انتقالها طريق تركيا واليونان ، او عن طريق

والصورة والعم ، وانه استغل الشعر والنثر معا كما فعل القصصاى الشعبي العربى ، رافقون الشعر عنده فى أغلب الاحيان بالصيا والتلحين .

١٠ - انه فى أول حياته المهنية قد عانى فدرا من انكساد انعكس عليه وعلى تعبيره ثم اسباب خطأ من الزواج وانسل ببعض الحكام الذين أعجبوا به واسحقوا ظله .

ويؤكد المؤلف فى حديثه عن صله « حيال الطل » بعيره من الصور « انه قد استوعب الادب والموسيقى ، وقد قام بالدرجة الاولى على الحدق فى التصوير مما يستوجب معرفة كامنه بطبيعة المادة المشكلة وهى الجلد . وقد ارتبط التصوير فى هذا الفن بصي اسلاميى آخرين هما العمارة والرحرة . ويبين التصوير قدرة الفنان الشعبي على التماط المناظر والملاح الى جانب زعة كاريكاتورية فى كثير من الاحيان تلائم طبيعة التمثيلية .

ويجزم الدكتور بحسه بالتريق بين الادب الشعبي وغير الشعبي او الفردى ، ويدعو اولا الى تصحيح التراث الفنى تصحيحا يحتفل بما سمر عن الشعب : وفى مكان الصدارة منه حيال الطل وثانيا « الاعتماد على هذا التراث لا فى التاريخ للفنون ، ولكن فى تطويرها بحيث نلائم وسائل العرض والاعلام الحديثة بتقديم أصول ونماذج يمكن أن تعتمد عليها القرائح المبدعة التى ترعب صادقة فى أن يكون لها فن قومى يستوحى من الشعب كما يعبر عن ذات الفنان » .

وأخيرا فقد شهدت ميلاد هذه الدراسة ، بل وشهدت نموها فصلا فصلا قبل أن تأخذ شكلها الحالى ، ولذا فقد رايت من واجبى أن اعرض لها . . رغم صعوبة هذا العمل فالدراسة مركزة تركيزا شديدا ، لا يستطيع هذا العرض ، فى هذه الصفحات المحدودة أن يتناول حوائبها كلها . . ولكنى أرجو مع ذلك أن أكون قد استطعت أن أعطى العارى فكرة بسيطة عن دراسة صغيرة الحجم ، كبيرة بما حوته من معلومات .

التي اشتهروا بها . . و كالمخايل ، أو « الحياى » وهو اللاعب المتخصص فى تحريك الشحوص ، و « المعلم أو الرئيس أو المقدم (يكسر الميم) وكان يقوم بمهمة المحرج فى العروض التمثيلية المعروفة لنا الآن . وهناك « الحارق » ومهمته تركيز الانتباه أثناء العرض الصاحب و « الرحم » وهو يشبه مخرج السيرك الحالى .

محمد بن دانيال الموصل

ويعد المؤلف فصلا خاصا - أو فصولا إن شئت الدقة - للحديث عن محمد بن دانيال العلم المبرر فى هذا الفن ، وعن آثاره التى جعلها لنا . ونحن نلخص جاع الحقائق التى ذكرها الدكتور عن ابن دانيال فى عدة نقاط .

١ - انه من السير علينا أن نجد مايفصل سيرته على وجه التحقيق .

٢ - كل ما نعرفه عنه أنه نشأ فى الموصل وحفظ القرآن فى مكاتبها ، وتدرج على طب العيون فى مستشفياتها وانه كان عند استيلاء التتار على بغداد فى التاسعة من عمره (٦٥٦هـ) .

٣ - انه تحول عام ٦٦٥ هـ الى القاهرة وهو فى التاسعة عشرة من عمره ، وأكمل فيها على ما يبدو دراسته لطب العيون .

٤ - انه كان صاحب قريحة أدبية أكثر منه طبيا ، وكان أديبا ماجنا ، وانه كان يعرف من حيال الطل وحرفيته .

٥ - انه اصطحب لفته بين الفصح والعامى وكأنه كان يحاول المرج بين التعبير العامى والفصح .

٦ - استغل سائر أنواع الرحارف اللغوية والمعوية ، وكان يترخص فى قوانين الصرف واسحو .

٧ - كان شاعرا ساحرا ، ومؤلفا تمثيلىا ، واشهر بالحكيم . . لانه كان طبيبا للعيون لا حكيم .

٨ - ان أهميته تعود الى فنه التمثيلى الذى توسل بحيال الطل ، وتأثره بالبيئة المصرية محدثا بسميى غير المباشر .

٩ - اتسم أدبه التمثيلى بأنه فكاهى كله يقصد به التسلية والترفيه متوسلا بالحركة

تأليف
عامر رشيد
السهراني
وزارة الثقافة
والإرشاد العراقيه
١٩٦٤



أو عناية أو اعترافاً بشرعيته فحسب . ولن نعيد هنا ما كرره الدارسون مراراً عن أهمية الفنون الشعبية ، ودلاستها . الخ مما يعرفه كل مهتم بهذه الفنون ، دارس لها .

ويخالف « الشيخ جلال » في مقدمته رأياً للمؤلف ذكره في تسايا كتابه معرقاً بين الأدب الشعبي ، والأدب العامي ، يرى المؤلف أنهما نوعان منفصلان ، كل منهما غير الآخر ، ولكن « الشيخ جلال الحنني » يقف في الطرف المناهض للمؤلف إذ يرى « أن الشعبية والعامية معنى واحد للفطين احتلفت حروفهما دون أن يختلف معاصهما في شيء » . والحق أساً مع الاستاذ عامر المؤلف في تعريقه بين الأدب العامي والشعبي . فان الذي لاشك فيه أن هناك فرقاً كبيراً بين العامية ، والشعبية . . . والا فهل يدخل الشيخ جلال كل الآثار العامية ، قديمها وحديثها في الأدب الشعبي بمجرد أنها تصدر عن لغة عامية . . لا أحسب أن ذلك مما يصح في شيء . . ومن الواجب على أن أشير إلى رأي الأساذ الدكتور عبد الحميد يونس في هذا الموضوع . . فهو يرى أن هناك فرقاً كبيراً بين الأدب الشعبي ، والأدب العامي وقد صرب لنا مثلاً في هذا الشأن يوضح هذه المسألة « هل يعتبر - مثلاً - ما ينظمه الأستاذ أحمد رامي - مع ما فيه من خصوصية في التعبير عن وجدان خاص متفرد ومتميز - شعراً شعبياً أو أغان شعبية لمجرد أنها في لغة عامية أم أن هناك فرقاً آخر . . » ان الأدب الشعبي أو العن الشعبي أساً يصدر عن وجدان جمعي ، وهو مجهول المؤلف في الغالب الأعم ، ويستقل من حيل إلى جيل عن طريق المشاهدة والتلقين . . وله أطر ثابتة كأنها القوالب التي تنسم بما يشسبه السمة والشسول تصب فيها المصاميم ، والعن الشعبي لا يقتصر على وسيلة واحدة من وسائل التعبير . . انه يقدم اللغة بالمفهوم الخاص على سواها . . انه يعتمد على الكلمة ، والاشارة ، والحركة ، والايقاع ، وتشكيل المادة . . أما العن غير الشعبي فهو ما يعبر عن وجدان فردي خاص سواء اصطح اللغة الفصحى أم العامية ، وسواء توسل بها

يحتل الأدب الشعبي بهرور الأيام باهتمام الدارسين ، وعنايتهم بعد أن طال به الإهمال زمناً طويلاً ، ويتمثل هذا الاهتمام فيما يصدر من كتب تجمع شتاته المتناثر هنا وهناك ، وتتناول تلك المواد بالدرس والتحليل والتصنيف . ومن حق وزارة الثقافة والإرشاد في الجمهورية العراقية الشقيقة - علينا ان نشير إلى جهودها في هذا السبيل ، والذي يتمثل في هذه السلسلة من الكتب التي تعرض لأحدها وهو « مباحث في الأدب الشعبي » .

والكتاب يتكون من مقدمة بقلم « الشيخ جلال الحنني » - وقد عرضنا لبعض مؤلفاته في الأعداد السابقة ، وينحدث « الشيخ جلال » في هذه المقدمة عن أهمية دراسة الأدب الشعبي ، لمعرفة الأواصر التي تربط بينه وبين الأدب الفصيح ، وأن هذا يتيح للعائين الشعبيين أن يرتفعوا بمستواهم حتى يقرؤا بعض القريب ، إلى المطلق الفصيح واللسان المبني . . .

ولست أدري كيف يصح هذا القول . . . ! وعمل الفائدة المرجوة من دراسة الأدب الشعبي هي محاولة التقريب بين الفصيح والشعبي فحسب ؟ أم أن هناك غايات أخرى من دراسة هذا الأدب الذي يصدر عن الشعب . .

اننا ندعو إلى دراسة الأدب الشعبي بمعناه الواسع الذي يستوعب كل فنون الشعب كنوع أدبي أو فني رفيع له نفس الاحترام الذي للأدب ، والفن الرسميين ، وللسنا نفي من دراسة الأدب الشعبي أن تقربه أو نقرب به من الأدب الفصيح حتى ننزع له احتراماً

أو بغيرها من وسائل التعبير . وعلى ذلك فإننا نذهب إلى أن الأدب الشعبي ، غير العامي ، مؤيدى للمؤلف ، مخالفين للشيخ جلال الحنفي مع احترامنا لرأيه .

ما الأدب الشعبي

يحاول المؤلف في هذا الفصل أن يعرف بالأدب الشعبي فيذكر عدة تعريفات ، ويقدها مثل :

١ - أنه مجهول المؤلف ، شفاهي . ولكنه يرى أن هذا التعريف غير دقيق فالشفاهية مثلا قد أصبحت شرطا لا يطبق الآن على مصرنا الحديث الذي تنوعت فيه وسائل المحرر والسجيل ، ويرى أيضا أن يهمل المحوى أو المصنوع ويصرف إلى الشكل .

٢ - أنه الأدب المنبع عن نفسية الشعب سواء بالفصحى أو العامية ، عرف قائله أو لم يعرف ، دون أو لم يدون . وهو ينقد هذا التعريف فيلاحظ أن التأثير السياسي يغلب عليه ، وأنه يهمل كمية من الأدب الشعبي المحلى الذي لا يتجاوز منطقة معينة ، مع ما فيه من تعميم واطلاق أيضا .

٣ - أنه أدب اللهجة العامية ، شفاهي أو مدون ، معروف قائله ، أو مجهول متوارث ، أو من صنع قوم معاصرين . ويصعب نقده هذه المرة على أن هذا التعريف كالتعريف الأول يعتمد الشكل صفة مميزة للأدب الشعبي .

ويعرق بمسئد ذلك بين الأدب الشعبي والعامي ، ولكنه لا يقدم تفريقا حاسما ، وأما لعله قد تبه إلى وجود العرق ولكنه لم يدرك حقيقة أو كنهه ومن ثم يجده يسيح في عالم الصوم ، فيستعمل عبارات مطبوقة ، فضفاضة مثل « الشعبي على مساذجته لا يخلو من الأقباس الضيقة ، والموعبة الحساسة ، ويصاغ بلهجة عامية ، ولكنها غير لهجة الحديث اليومية » ، وأما العامي « فيستعمل اللهجة العامية بتركيبيها الشائعة بين الناس أي أنه حال من الصياغة الفنية ولذا يكون أسلوبه رديئا مبتذلا . » الخ ، ولكن هل هذا هو العرق ؟؟ أو أن المشكلة قد حلت بهذه الطريقة ؟؟

أنه ينتقل إلى مشكلة أخرى إذ يثير سؤالا هاما . . هل يدخل ضمن الأدب الشعبي ما ينتجه المثقفون باللغة العامية ؟؟ وهو يجيب بالنفي القاطع لأن من أهم صفات الأدب الشعبي السداجة والمعوية ، أما ما ينتجه أولئك المثقفون فهو صناعة قد تكون ماهرة وقد تكون رديئة ولكنها تعتقر إلى السداجة والمعوية . . ويسترف المؤلف بأن التعريف العلمي للأدب الشعبي صعب ، ولكنه مع ذلك يساقش التعاريف المحتملة ويذكر للأدب الشعبي صفات يرى أنها متى تحققت في الأدب كان شعبيا . . هذه الصفات هي :

١ - أنه أدب المغمورين من عمال وفلاحين الذين يروون الكثير دون أن يعرفوا صاحبه .

٢ - أنه عرضة للتغيير والتبديل لسعة اسناره وانتعاه شفويا .

٣ - الفاظه تخرج أحيانا بالتحوير عما ألفه الناس ، وكذلك تراكيب عباراته يحدث فيها الكثير من التغيير من تقديم ، أو تأخير ، أو حذف أو إضافة . . الخ .

٤ - وحة الاشارات الاسطورية ، وكذلك الاساره إلى حوادث انعدية .

٥ - لا معنى بالتفاصيل في الغالب الأعم ، ويحترق به الصور الخيالية ، والافكار الواسعة المصنوعة ولذلك أسباب سنذكرها بعد الانتهاء من حديث عن صفات الأدب الشعبي كما يراها المؤلف .

٦ - لاعتماده على الرواية الشفوية كثر الاعتماد على مايعنيه على تذكر الالفاظ والعبارات خوفا من النسيان فاستخدم الجناس واتقاروا وما إلى ذلك .

أما أسباب عدم عايتة بالتفاصيل وكثرة الافكار الواسعة . . الخ فيجعلها في عدة نعط هي :

(أ) أن سداخته وعفويته تخرجان عن النطاق العقلي والعكس ومن ثم يتلون بالعواطف والاحاسيس التي لا يمكن تحديدها بعصيلها .

(ب) أنه نتاج فئة مغمورة من الناس حرمت من الثقافة لا تستطيع تقديم لوحات مكتملة

تأليف
محمد فهمي
عبد اللطيف
المكتبة الثقافية
١١١ - ١٥ في
يونيو ١٩٦٤



يعرف المهتمون بالغنن الشعبية للأستاذ محمد فهمي عبد اللطيف قدره في ميدان جمع اثرات اشعبي المسائر ، ودراسته ، وقد صدر له دراسة صعبة قصرها على ماسماه بـ « الأغاني الهائمة » وهي التي اعتاد الناس أن يطوروا إليها نظرة « ازدرأ ومهابة » ربما لارتباطها بطلب العطاء ، وسؤال الناس ، ولكن لأستاذ فهمي لا يرى في ذلك ما يضير الفن « فالناس يعيش على الطلب ، ويسعى في سبيل ذلك في كل الطرق ، فإذا ما سدت في وجهه جميع هذه السبل « جلس يتمنى ويستجدي أكف الأزهار ما حرمه في عالم الحقيقة » .

ولكي يسحو المؤلف ما لصق بهذه الأغاني الهائمة - كما يسميها هو - من ازدرأ ومهابة ، هو يصرب مثلاً بـ « هوميروس » شاعر يونان الكبير . فـ « هوميروس » هذا « لم يكن إلا شخصاً صريحاً ، رث الثياب ، يتكفف الناس بأناشيده ومن مجموع هذه الأناشيد والأشعار تألفت الألياذة ، والأوديسة » ، وعلاوة على ذلك فإن هذه الأغاني الهائمة تحمل الكثير من الصسور والقصص بين أعطائها ، بجانب أنها صورة للبيئة الشعبية في المجتمع المصري . . . ومن ثم كانت هذه الأغاني من أهم فنون الفولكلور » .

وأما أهمية هذه الأغاني فترجع إلى القصص التي يضمها هؤلاء الفنانون أغانيهم ويدور حول المعجزات الدينية ، وكرامات الأولياء . . . وما إلى ذلك ، مما يستتري الانتباه ، ويشير الكثير من الأسئلة . . . فمن أين انتهى إليهم هذا القصص ؟ وكيف وصلهم ؟ وإلى من يرجع صنعه ، وحكايته ؟؟ الخ . . . وسوف تبقى هذه الأسئلة بلا أجوبة أو

التعاضيل محددة الملامح .

ونتيجة ذلك لما يراها - هو - أيضاً .
(١) انعدام الصورة الكاملة في الشعر الشعبي .

(ب) العناية بما هو بارز وظاهر للعيان من الأمور والأشياء . ففي العزل مثلاً وهو الباب الواسع في الشعر الشعبي نجد أن النوصف ينصرف إلى لون الحدود ، واعتدال القاعة ، و العيون ، وبياض الأسنان ، ودقة الحصر ، . . الخ .

الحقيقة أن هناك مسائل كثيرة تستحق المناقشة في هذا الكتاب ولكني أكتفي بواحدة أخيرة ذكرها المؤلف كثيراً ، ولعله ليس الوحيد الذي يرغم هذا الزعم فهو خطأ شائع بين دارسي العنن الشعبية الذين يتخذون بالظواهر . . هذا الزعم هو انعدام للثقافة في الوسط الشعبي ، وأن انسان الشعبي غير مثقف ، بل انه ساذج ، أو أن تعبيره ساذج ، أيضاً بانصرورة . . ولم يحدد أصحاب هذا الزعم ما يقصدونه بالثقافة ، . . هل يقصدون بالثقافة التعليم الرسمي المنتظم المقرون بالقراءة والكتابة ، أم يقصدون بها كل ما يحصله الفرد من بيئته من معرفة ، وقدرة ، وخبرة . . لم أجد في الحقيقة ما يدل على رأي المؤلف في هذه المسألة . . ولكني أذكر حقيقة أخرى وهي أن وسائل الإعلام الحديثة قد قصت أو كادت على العوارق الطبقة في الثقافة والمعرفة بين الناس لتعملها ، وانتشارها في كل مكان مهما بعد .

المسألة الثانية مسألة السذاجة التي يصر الكثيرون على أنها من صفات الأدب الشعبي ، ولا استطيع أن أناقش هذه النقطة إذ لم أجد انساناً واحداً يستعمل هذا التعبير مرادفاً لمسي محدد وواضح في هذا الميدان .

يعود ثانية إلى الكتاب لرى المؤلف يورد في الأبواب التالية نماذج من الموضوعات التي يتناولها الشعر الشعبي المصري كالعزل ، والرثاء ، والهجاء . . الخ ثم يختم كتابه ببعض النصوص المشروحة لمؤلفين معروفين ، وآخرين غير معروفين .

تفسر حتى يجبو المدرسون عوامتها ،
يسهون الى راي فيها .

يحدث المؤلف بعد ذلك عن الفنانين الذين
أنجوا هذا النوع من الأغاني .

ويقسمهم الى أنواع ، وطوائف وقد تناول
كل طائفة بخصيت ، ميبه خصائصها في
اسمها ، وخصيتها في الاداء ، ومميزاتها العامة
والخاصة الى غير ذلك مما يستطيع القارئ ان
يرجع اليه ، والذي تشير الى اطراف منه في
دراسة لهذه الدراسة الصغيرة .

واراد هذه الطوائف التي يتحدث عنها
المؤلف ويعرف بها هي طائفة « المداحين » .

ان المداحين لا يعتبرون انفسهم شعاذين أو
مسيوبين ، ولكنهم يصنعون انفسهم في مرتبة
اعلى . انهم اصحاب مهمة دينية ، يرشدون
الناس ، ويعطونهم بما يلقيه اليهم من قصص
الانبياء ، والصالحين ، والاولياء للقطعة
والاعتبار .

ريتمير المداحون بان لهم طريقة يعرودون بها
في غنائهم اقرب ما تكون الى الانشاد والترتيل
المصحوب بنسوقيع الدف الذي يعد ادايتهم
الوحيدة التي يرسوا في العرف عليها ، والماية
منه ضبط اتوقع ، وزيادة التأثير اثناء
الاداء .

ان القصص الذي يسمع في انشادهم فقد
ورثوه عن القصص الديني الذي كان القصص
الاسلاميون يعطون به الناس في المساجد ،
ومر الصلوة ، وكان هذا القصص يلقي رواجها
بيننا بين الناس .

والمؤلف يرى ان الطريقة التي نظمت بها
هذه القصص تنس طريقة فريدة في بابها
. بان سدل على حاسة صبة دفيعة ، فقد أثر
ناظمو هذه القصص الاوران التي تنسجم مع
الرسن وانفسهم في الاداء . وهم قد
يرددون الحصة على روي واحد ، ولكنهم في
منايب يؤدرون ان تكون ادوارا ثنائية تجمع
بين وحدة العادة في آخر كل دور ، ثم انهم
مردون ربط كل دور بالسابق عليه وذلك
رد صمد كل دور على عجز الدور السابق

مال ذلك فربهم في استهلال قصته و سارة
والخليل وهاجر واسماعيل .

امدح الى شمس النور من مقامه
القمر والشمس ما احل نثامه

كل ما امدح واكرر في كلامه
يستريح القلب حمال الاسية

يستريح القلب الى كان ضامى
من جواهر في يطعمها لسمامى

اسمعوا يا ذى العمول في دى المعاني
تصة خليل الله وساره بالسوية .

وفي قصة ايوب :

ياما يبول الصابرين بصبرهم
الى صبر نال المي ويا الهنا

والى غلب من ايه ياهلتنرى
يا ما جرى لايوب في اول مقامه

وست عنه على انسلوى تمدت
مايوم شكت ولا الخالي درى .

ويخرج المؤلف بحقيقة عامة من استعراضه
لهذا الفن خلاصتها ان الفنان الشعبي قد سبق

الفنان الرسمي في هذا المجال
القصة بهذه الطريقة .

ولم يقتصر المداحون في انشادهم على
قصص الانبياء محسب بل تناولوا ايضا قصص
صحابية النبي كعمر بن الخطاب ، وعلى بن ابي
طالب . رضى الله عنهما . والاولياء كالسيد
البدوي ، وابراهيم الدسوقي رحبهما الله .
المنشئون

لا يعصده الأستاذ فهمي عبد اللطيف بهذه
الطائفة ما قد يتبادر الى ذهن من انهم
المنشئون في حلقات الذكر في الموالد ، ولكنه
يعنى بهم من يطوقون بالقوى ، والملمن حيث
نقام الموالد في ايام المواسم الزراعية وهم
يتغنون بالأرجال والأشعار معتمدين على لحن
مصنوع ولا يسسرون في ذلك على طريقة
مرسومة . ويذكر المؤلف انهم يكونون جميعا
من اصحاب العاهات غالبا .

واصحاب هذه الطائفة يشبهون المداحين في
انشادهم قصائد في مدح النبي ، وآل البيت
ويكثر في غنائهم الدعوة الى الصبر ، والرضا

أهل الوجد

وهم طائفة من الدراويش السيسالكين يتجمعون في الأوراد ، وفي حلقات الذكر في الموالد ، يتطارحون الأغاني في الهياك بالدات والحللة • والحديث عن سلوك الطريق في الوصول إلى الحقيقة والاتصال بالله •

وبعد فهذا عرض لما تضمنته هذه الدراسة عن الأغاني الهائلة التي قصر المؤلف دراسته عليها • والحقيقة أن لي ملاحظتين شكليتين على هذه الدراسة ، عنوانها أولا : ألوان من الفن الشعبي • • مما قد يخدع القارئ بأنه سيجد في الدراسة ألوانا مختلفة من الفن الشعبي حقيقه ، ولذا فاني اعتقد أنه كان من الأصوب أن تكون الدراسة بعنوان « ألوان من الفناء الشعبي » • • ثم يجزونا هذا إلى تسمية الأغاني الهائلة • • مما قد يخيل للقارئ معه أن هذا اللون من الأغاني لا يدخل تحت مانسميه « بالأغاني الشعبية » • أن هذه الأغاني رغم محاول الأستاذ فهمي عبد اللطيف أن ينفية عنها من مهانة ، وازدراء ، فقد وقع هو في هذا الذي أراد أن ينفيه عنها • • فإن الانطباع الذي نعطي له عبارة الأغاني الهائلة يعكس كثيرا عما تعطيه عبارة « الأغاني الشعبية » •



بالقضاء والقدر ، والقنوع برزق الله • • الخ على الأرغول • • • الموال

الأرغول اسم مزار يصصح من قصب الغاب ، ولا أعتقد أن هناك من يجهل الأرغول ، وعلى كل حال فالمؤلف يصغه في هذا الباب لمن أراد أن يعرف عنه المزيد •

وعلى الأرغول يعني المسايون الشعبيون موايدهم الشهيرة ، ويصف الأستاذ فهمي غناء اموال بأنه « يجري على لحن رتيب مألوف ، واضرب فيه يعتمد على الوحدة » •

ياورحده انعد او عي القرد يحدعك ماله تختار في طبعه وتصلب بأفعاله حبس الوداد ان وصلته يتضع احباله تقصى عمرك حبيب العكسر والاحرار وينهب المسال ويبقى القرد على حاله وموال آخر يقول :

العمر لاح قـوم يابجار القوم عجب تمام وعينى لم رأت نوم عاشق يقول للحمام ادبى جياحك يوم أظير به في الجو وانظر الى احبه يوم نزلت بحر الصبا به باحسب انه عوم عشقت وغرقت قائم تستاهل ياقليل العوم عشق النساء مسخرة في اليوم وبعد اليوم الأدبائية

وهي طائفة من المسايين الشحادين يستجدون الناس في الطرقات والمحافل العامة ؛ بشعر فكاهي ؛ وزجل ساخر يظمونه ارتجالا بما تقتضيه الحال مصحوبا بالنقر على طبل صغير •

ويصف المؤلف طريقتهم « وهم يؤدون مهم جماعة من اثنين أو ثلاثة أو أكثر ، يبدأ شيخهم بالمطبع فيردون عليه ثم يمضي في إيراد ما عنده من فن منظوم وفي آخر كل مقطع يردون عليه بالمطبع وهم لا يتصون بالشعر ولكنهم يؤدوه أداء يرزون فيه معاني الكلام ، ويصورون ما تضمنه من الدلالات مستعنيين على ذلك بالإشارات المضحكة ، والحركات الخفيفة البارة وهم يطلون وجوههم ، والأصل في هذا الفن هو الاصحاك ، وهو يؤدي الدور الذي يؤديه رسام الكاريكاتير » •

At the Anthropological Museum affiliated to the Egyptian Geographical Society in Cairo can be found a huge collection of folk idols and small moving puppets discovered at al-Balliana cemetery.

The writer points out that, in certain ancient civilizations, religious conventions adopted moving puppets as worshipped gods to whom human and animal sacrifices or kurbans were offered. Such puppets did not just concentrate on movement, but made noises as well.

Churches, particularly in the 15th Century A.D. were furnished with bronze puppets as parts of the church clock. These puppets used to project out of their hidden positions to the church tower to signify the time.

The Byzantines adopted moving puppets in their sittings as a means to add to their greatness and national prestige.

The writer makes mention of the clock which Caliph Harun al-Rashid presented to Charlemagne and also the one Saladin sent as a free gift to Frederick II. He also mentions the famous Damascus clock of moving puppets representing birds, a serpent and a crow.

Puppets continued to be employed more especially in some societies to serve certain magical purposes. Puppets of this sort used to be made in the form of masks whose countenances were moved by the magician who put them up.

Likewise these puppets were made to resemble hollow idols having animal faces which the Priests and Church staff wore for the performance of dances with them.

In South Asia especially in the Indonesian Archipelago, puppets are put into use in a new form of «Khayal al Dhil» show.

Puppets in societies dependent wholly upon game hunting for existence are used to lure the prey.

The fancy of the moving puppets with their long history now assume their ideal form on the modern theatre to entertain the public.

THE OLD WOMAN

By Dr. Fouad Hassanein

An African folk tale translated from the «Hausa» language by Dr. Fouad Hassanein. It explains a popular proverb which says :

«The old woman is more malicious than Demon».

FOLK ART IN NEWS

MAGAZINES

Introduced by Ahmed Adam

Goha in the East and the West

A brief summary of an article by the late Kamel Alkilani published in Alhila magazine. The writer speaks about Goha as a symbol of jesting both in the East and the West and cites a number of his remarkable clever jokes. The writer also quotes a certain such jokes by some of Goha's counterparts in other countries of the world.

MARRIAGE AND FESTIVE RITES OF THE ARMENIANS

A brief summary of an article by Artin Dumbakgian published in the Folklore magazine at Bagdad on Armenian wedding and festive conventions the world over.

FOLK LIBRARY

Introduced by Ahmed Ali Morsi (Khayal Aldhil) The shadow Play

A review of Dr. Abdelhamid Younis book entitled «Khayal Aldhil» in which he speaks of the origin and the development of this art.

VARIOUS PATTERNS OF FOLK ARTS

A condensed account of a book on certain varieties of folk art by M.F. Abdellatif.

STUDIES IN FOLK LITERATURE

A brief review of the book of «Studies in Folk Literature» by Amer Rasheed Elsamerrai.

The writer discloses that he has succeeded in coming across some seventy five kinds of sports quite identical with those of Ireland. He plans to carry on with the work of getting more sports but believes that it is not possible to adopt the same method of Irish sports classification for application to Egypt.

The writer goes on to describe certain famous Egyptian folk sports like Shibr wa Shibeir (spread hand palm length and half such length), al Taht-tib (fencing in which loaded sticks are used) and Hagla (one legged race) which are most popular in the country-side.

There are other equally famous sports exercised indoors like the siza which resembles the chess and is played by two persons since time immemorial. It requires great intelligence and vigilance.

The writer then speaks of children's sports in which the youngsters sing as they play.

THE SUNG (The Old Harp)

and the popular Simsimiya
the most ancient string musical
instrument in Egypt

by Dr. M. A. El Hifni

It is an established historical fact that string musical instrument was originally some form of a flexible stick shorn of its bark in the middle. The bark itself is attached to both ends of the stick and used as strings.

Eventually it was thought appropriate to add a foreign string to the instrument. Afterwards this string was fixed to an echoing wooden casket.

More strings were ultimately added and affixed to pegs.

It is seen in Ancient Egyptian monuments that the Sung or the Harp was a proper string, musical instrument.

The writer describes in his article this instrument in detail and says that it later moved to other adjoining coun-

tries from there to Europe where it was developed into the Harp as it is now known.

Dr. Hifni goes on to speak of another string musical instrument of the name of El Simsimia which dates back to Ancient Egypt. This instrument, he says was transferred from Ancient Egypt to Ancient Greece where it was developed to perfection. The Ancient Greeks made two kinds of the instrument; one comparatively heavy and better made for use by professional musicians. It is named the Lyre, and the other lighter and simpler played by amateurs and named the guitar

The Simsimia is still well known with Egyptian popular circles.

It is one of the favourite instruments enjoyed by the ordinary folk in Egypt.

THE HISTORICAL SOURCES OF THE MOVING PUPPETS

By Sa'ad al-Khadem

The moving puppets date back to time immemorial and their origin extends across varying and far-apart civilizations. These puppets sometimes took the form of veils or masks, sometimes that of idols with limbs partially moving, while the bulk remained stationary.

Puppets were, during many ancient periods of history, associated with certain kinds of worship and religious rites. A striking example of these can be given of the ancient pharaonic times when moving puppets were employed in funeral ceremonies.

Puppets used to be made of wood or animal hide filled with dry fodder or grass or of palm leaves, certain plants or tree branches.

The Ancient Egyptians also made a number of moving puppets representing tradesmen as specimens showing the behaviour of workmen and workwomen as they engage in the use of their respective tools, or industrialize some of their agricultural products.

music), (6) songs, (7) lyrical obituary, (8) religious praise poetry, (9) prayers in verse, (10) protective charms, (11) proverbs, (12) riddles, (13) and jokes.

d) Music which comprises: (1) songs and dances, (2) pure music, (3) musical instruments.

e) Dance which includes: (1) occasional dances, (2) dances associated with beliefs, (3) dance performance by special classes and categories of the people, (4) and sport dances.

f) Plastic arts which include: (1) handicrafts, (2) embroidery, (3) jewelry, (4) toilette, (5) furniture, (6) architecture, (7) toys, (8) Wall paintings, (9) charming decorations, (10) tatoo, (11) and sugar dolls.

g) Imitative arts which include: (1) shadow play, (2) marionettes, (3) theatrical plays, (4) and jugglers.

CHILDREN'S SPORTS AND SONGS

By Maher Saleh

Children's sports are looked upon as some of the most important kinds of folk arts of any one of the numerous native of the world. These sports represent some of the oldest aspects of human activity if not the oldest of such aspects of activity of man in his early youth. They reflect his emotions and display his temper. They are an embodiment of his life, and have invariably been associated with him through the ages. They are part and parcel of his environment with all its traditions and local institutions.

The writer points out that children's sports in Ancient Egypt first originated from religious rites and ceremonial installation into power. It is inscribed on the walls of at least one temple (namely that of Beni Hasan at Minya) that to ascend the throne, the ruling Prince-elect had to distinguish himself in certain sports such as hunting, big game chasing, shooting, swimming, wrestling and the like.

Chief among these sports which are still exercised in the countryside, are the long hop (shibr wa shibeir or al-Bahr al Maleh).

There are those who believe that there is some sort of spiritual importance attached to these sports which were utilized for prophetic purposes. For instance, the tug of war is one of such sports which had the same meaning in Ancient Egypt.

Classification of Folk Sports

Research workers in the field of folk arts are fully alive to the great significance of folk sports classification and a great number of countries have taken the pains to classify their local sports. One of the most important of such classifications is the one made by the Irish Republic in a book entitled «The Irish Folklore», which contains names of sports very like Egyptian folk sports such as:

Soccer sport.
Flower sport
Harvest sport.
Fruit sport.
Coin sport
Button sport.
Match sticks sport.
Walking sticks sports.
Strings and ropes sport.
Marbel sport.
Stones and gravels sport.
Bones sport.
Ribbon sport.
Domestic utensils sport.
Colour sport.
Number sport.
Paper sport.
Letters and words sport.
Eggs and shells sport
Animals, birds and plant sport.
The Hide and Seek.
The Blind sport.
Circle sport.
Circle and chain sport.
Dancing sport.
Sport accompanying music.
tales and lyrical verse.
Love sport.
Puzzle sport.
Carnival sport
Sport in which are used the hands,
the fingers and joints.
Horse sport.
Sport for children's amusement.

lyrical verse ((Mawal) such as those entitled «Adham al-Charkawi», «Yasin and Bahia», «Shafika and Mutwali», «Hassan and Na'ima», «Al-Mistakhahia» «an old king» and «The Shadow», which is derived from a lyrical verse of that title representing local custom versus temporal law.

In «Yasin and Bahia» the hero performs a totally new role which highlights fresh revolutionary concepts, the writer says.

In «Shafika and Mutwali» is related fully the story of revenge against the culprit committing an offence adversely affecting the chastity of a woman.

In «Hasan and Na'ima» is given the gloom picture of Hasan, the singer who flirts with Na'ima and the girl's family avenging themselves of the lover for his flirtation.

The attitude which the writer attempts to bring forth is to explain the relationship between the individual and the society when he lives.

The folklore revival movement, concludes the writer, has a tremendous effect on the rebirth of nations and on the revitalization of folk conventions which are regarded as the most conspicuous features of national status. He believes that folklore of nations is a rich source of inspiration in all fields of arts and letters and it is incumbent upon us to show practical interest in the promotion of our folk art.

CLASSIFICATION OF FOLKLORE

By Abdel-Hamid Hawwas

We have earlier alluded to our urgent need to introduce folkloric archives, and made it plain that the classification of folk material is our only means to its study on accurate scientific basis.

Students of folkloric science have not as yet arrived at a general principle which may facilitate the classification of folk art because folk ma-

terial is of local character different from one environment to another according to cultural circumstances.

The writer says that in the folk arts field there are three distinctive sectors, first, the temporal arts which are basically directed towards the expression of the psychology of the people's mind like folk literature and folk music, second, the material and applied arts which are meant for private benefits such as handicrafts, and third, folk beliefs, custom and traditions.

He thinks that in order to classify folkloric material it is essential to fulfil the following objects : first, compatibility of classification to the character of Egyptian folk material, second to the steady growth of the collected material, and third, easy access to the material wanted through quick classification.

The writer is of opinion that indices should be classified on index cards, as follows : first on categorical basis, the second, on regional basis, and the third in accordance with the name of the source of the material.

a) Categorical Classification, he says, includes : (1) beliefs, (2) rites of entry and exit into and out of a place or stage of life, (3) rites of optimism and pessimism, (4) belief in special magic power of names and words, (5) belief in fortune telling, (6) belief in charm, (7) belief in saints, (8) belief in corbans, (9) belief in quack medicine, (10) belief in arbitration to prove the guilt or innocence of the accused.

b) Custom and Traditions which include. (1) the different stages of life such as birth, circumcision, engagement, wedding, child delivery, illness and death, (2) Seasonal occasions like harvesting, feasts and birth day celebrations, (3) social ceremonies, (4) family relations, (5) etiquette, (6) conventional traits of character in rural society, (7) eating and drinking customs, (8) daily life, (9) settlement of disputes.

c) Literature which comprises : (1) poetry, (2) the drama, (3) the legend, (4) the tale, (5) mawal (flute

THE GERMAN SCIENCE OF FOLKLORE IN THE MAKING

By Dr. M.F. Higan

Researches differentiate between two principal matters, first the collection of folk material, second the consideration on scientific basis of such material within theoretical and methodological framework.

Folklore Science in Germany occupies a wider position than it does in Anglo-Saxon societies. Both participate in taking stock of folk beliefs and folk literature, but folklore science includes material inheritance in folk civilization, plastic art, costumes and building designs as well. Folklore, therefore, concentrates on the study of the moral aspects of folk life. In this article an attempt is made to portray the general features of study of live folklore and the factors which prepared the ground for the German folklore science.

The writer enumerates the early pioneers of German folklore study, principally Justus Möser (1720-1794) who had a conservative outlook and advocated the then existing folk system which spoke highly of the local peasants as the principal pillars of traditions. He also mentions Herder (1744-1803) who is looked upon as the first master of the romantic school in Germany and a staunch supporter of the maintenance and evolution of folklore, especially folk lyrics. He preached the study of folklore in general and folk songs in particular with the aim of scrutinizing the people's personality in the light of the environment and history. The writer points out that the nineteenth century is distinguished as a decisive stage in the development of all human studies. He says that the folklore science has sprung up as an independent science in that period and was affected by the trends prevailing at the time.

Another German folklorist is Riehl (1823-1897) who was the actual founder of German folklore science. He was a State professor of Commerce and Economy in the University of Munich

and a private adviser to the King of Bavaria in internal political affairs. He treated the folk life in search for the rules which underline its evolution. While in the midst of such treatment he put stress on the natural laws regulating folk existence. He preached during this period (1858) the study of folklore science as an independent branch of knowledge. It will be seen that this science is, according to Riehl, based on comparative historical mythology to extract the laws of folk life development. The factors of this science in Riehl's view concentrate on the study of the race, the language, the custom and the domestic environment.

FOLKLORE AND RELEVATIONS

By Ahmed Ali Morsi

Man has, invariably through the ages, been alert to the importance of folklore, but such importance as is attached to folklore has never been the principal purpose aimed at, and those who took the trouble to collect, register or refer to folk material did not subject it to a specific methodology.

Consideration of folklore on a purely scientific basis is undoubtedly a new advent in the current modern age, and one readily appreciates the close relationship between the revival of folklore and national awakening to consciousness.

Great folklore collections have come to light which incorporate songs and tales as well as a good number of folk custom and traditions.

The phenomenon of folk art revelation manifests itself clearly in a lot of literary and artistic works throughout the globe.

Folk art inspiration is not a product of this age but is one of very long standing, in that it has won the intimate attention of classical Greek poets.

The writer speaks about certain dramas whose authors relied on folk

However, these various efforts in the field of folklore are still disconcerted, and it is essential to effect their co-operation on the basis of organized planning in collecting, classifying and studying.

To link science and art with society, we must establish a High Folklore Institute which will be the mainstay to distinguish the genuine folk data, and to protect it from forgery and counter the psychological war being launched by both the imperialists and reactionary.

This Institute corrects erroneous concepts and place, study upon objections academic methods, and there can be no doubt that this Institute will soon be an established fact so long as we believe in the scientific outlook and adhere to proper planning, refrain from haphazardness and give the respect for the masses which reasserted themselves by genuine creation with all means of expression.

FOLKLORE AND TECHNICAL AGE

By Dr. Nabila Ibrahim

The concept of folklore is still alive in the minds of so many thinkers as the conventional custom and traditions existing in the environments not in close touch with the modern age of technology. For this reason the study of folklore is confined to three aspects; first the study of recorded legacy handed down to us, second, the field study of remnants of local inheritance in out-of-the-way areas, and finally a theoretical and analytic trend to define and explain the various folkloric forms.

The writer asks what the fate of the native folk inheritance will be and speaks briefly about W. Grimm's definition of folk life, as existence outside the framework of machine and attraction of material interests, and where temporal law does not reign to the exclusion of custom and traditions.

The writer goes on to differentiate between the folk world and technological world, saying that the first is non-historical unlike the latter. The folk world, she says, is a mechanical structure whereas the other is not. The first is not affected by logical calculations while the second is.

The writer moves on to argue that the technological world has a profound impact upon the folk world as represented in the change of time, place and social environment.

She believes that every age is characterized by two specific kinds of behaviour, one based upon ancestral traditions, and the other all out to overthrow and wipe out every old background. The first school of thought is optimistic and the other is pessimistic. The first lives a communal existence where if it is exposed to danger it resorts to singing, dancing and jesting. The others are not in any way interested in folkloric studies. Their works are of purely individual character.

The writer asks whether students of folkloric science have ever thought of adopting the High Dam workers as a topic of their folkloric studies alongside their search for native legacy in the villages and bedouin regions. She says that the most important problem in our folkloric studies lies in the development of linguistic vocabulary and forms of expression as a result of the people's understanding of new social and political concepts.

The need, she says, is for the ascertainment of effect of the people's life on linguistic vocabulary. She makes mention of the means to developing folk studies and believes that these means are concentrated on: first, the search for new communal groupings, second, connection between ancient and existing way of life and, third, encouragement of professionals and amateurs to spread folk literature. She urges the U.A.R. Radio and Television Cooperation to use their influence to spread far and wide folk treasures, with the object of reminding the people of such treasures.

She winds up saying that folk treasures combine both the old and the new.

Folk Art Between Planning and Haphazardness

By Dr. Abdel Hamid Younis

It can be safely said that folk arts occupy the place of honour among various forms of expression, now that it has become clear that these arts have proved their worth and ability to fulfil the moral and emotional requirements of society, inasmuch as they are inseparably connected with life, and enhance the march of history, amplify the sublime human values and highlight national salient characteristics and social ideals.

Today the national socialist impetus joins hands with the scientific impetus to give due care and attention to folk art, and whenever one goes just now, one finds steadily increasing importance attached to folklore.

Universities and higher institutes are allowing the opportunity to folk art to occupy its rightful place among other items of the curriculum, and to link science with society. They have changed from complete concentration on written data to field activity in which to establish direct contact with the masses and interlace folk innovation with the people in their work and amusement. They note down the purposes, means and significance of such innovation as represented in the word, movement, gesture, rhythm, and plastic material art.

The old illusions which alleged that the Arab folk mentality had no idea of any given folk specimens of art are eradicated. Such illusions had no foundation whatsoever.

So many strenuous efforts are being made on the plain of human endeavour to study, collect and ponder over folk art. The Supreme Council for the Promotion of Arts, Letters and Social Sciences has already passed the initial

stage of advocacy and propagation to a pretty composite phase of advancement on realising the necessity for reliance upon the national style in creation, composition, rebirth and study.

For this cause, the technical committees concerned have drawn closer together in the sphere of expression and form and have come to the conclusion to underline the importance of the folklore which coin their national features and art conventions.

It has become essential to reappraise, objectively the efforts of the Folk Art Centre with intent to revive its documents and specimens and enable it to make a grand scientific survey of the country, particularly at this stage of the people's progress.

In the governorates, the various organizations responsible for the promotion of the country's scientific and technical interests are giving their closest attention to folk arts, building therefore institutes and forming troupes with which to revitalize movement and rhythm upon which the people depended for centuries and fused its folk literature with highly sophisticated literature. It has brought down the thick wall that almost partitioned the two, thus allowing the individual's sentiment to accord with that of the people on the plain of plastic arts. The efforts of those engaged in the study of folklore in the Arab world have been concerted, and the need for an open museum on a nation-wide scale has come to light. It would not be long before we see a festival held on that scale, and before the attention of scientific and folk institutions in the world is drawn to the current movement of Arab folklore as compared with the folklore of other nations.



**AL - FUNŪN
AL-SHAĀBIA
FOLK ARTS**

EDITOR IN CHIEF :

Dr. ABDEL HAMID YUNIS

ART DIRECTOR :

ABD EL SALAM EL SHERIF

A Quarterly Magazine
Office : Oreco Bldg., July Street 26

**No. 4
JULY 1967**

